

چاپ دوم



پیرنگ

الیزابت دیپل

ترجمہ ی مسعود جعفری



حکیم

پیرنگ



پیرنگ

از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری

الیزابت دیپل

ترجمه‌ی دکتر مسعود جعفری



Plot
Elizabeth Dipple

پیرنگ

از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری

الیزابت دیپل

ترجمه: دکتر مسعود جعفری

حروفچینی، نمونه‌خوانی، صفحه‌آرایی: بخش تولید نشر مرکز

طرح جلد: ابراهیم حقیقی

چاپ اول ۱۳۸۹، شماره‌ی نشر ۹۸۱

چاپ دوم ۱۳۹۵، ۵۰۰ نسخه، چاپ کانون چاپ

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۱۳-۰۹-۰۰

نشر مرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبه‌روی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸

تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹

Email: info@nashr-e-markaz.com

همه‌ی حقوق چاپ و نشر این ترجمه برای نشر مرکز محفوظ است.

تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه، از جمله: فتوکپی، الکترونیکی، ضبط و ذخیره در سیستم‌های بازیابی و پخش بدون دریافت مجوز قبلی و کتبی از ناشر ممنوع است. این اثر تحت حمایت «قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان ایران» قرار دارد.

سرشناسه: دیپل، الیزابت، ۱۹۲۷- م. Dipple, Elizabeth

عنوان و نام پدیدآور: پیرنگ/ الیزابت دیپل: ترجمه‌ی دکتر مسعود جعفری

مشخصات ظاهری: هشت، ۱۵۲ ص.

یادداشت: عنوان اصلی: Plot — کتاب‌نامه — واژه‌نامه — نمایه

موضوع: پیرنگ (نمایش‌نامه، داستان و غیره)، سبک‌شناسی

شناسه‌ی افزوده: جعفری، مسعود، مترجم

رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۸ پ ۹ ۲۱۸ / ۲ PN

رده‌بندی دیویی: ۸۰۹ / ۹۲۴

شماره‌ی کتابشناسی ملی: ۱۹۹۱۵۱۲

فهرست

۱	یادداشت ناشر
۳	اشاره
۶	۱. پیرنگ: معضل بنیادین
۱۳	۲. پیرنگ و محاکات
۵۹	۳. کشمکش بر سر پیرنگ
۹۶	۴. پیرنگ در عمل
۱۲۰	۵. سخن پایانی
۱۲۳	[پیوست]: پیرنگ در یک نگاه
۱۳۴	کتاب‌شناسی
۱۴۰	واژه‌نامه‌ی فارسی - انگلیسی
۱۴۳	واژه‌نامه‌ی انگلیسی - فارسی
۱۴۶	نمایه

زیره را من سوی کرمان آورم
گر به پیش تو دل و جان آورم
آینه آوردمت ای روشنی
تا چو بینی روی خود یادم کنی

برای جمال میرصادقی و کوشش‌های بسیارش
در راه اعتلای ادبیات داستانی ایران.

یادداشت ناشر

مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها، و اصطلاح‌های ادبی و هنری که این کتاب یکی از آنهاست دربرگیرنده‌ی حدود سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتاب‌های مجموعه‌ی The Critical Idiom برگزیده شده‌اند. هر یک از کتاب‌های این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافیه دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاح موضوع کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتاب‌ها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتاب‌ها به مقوله‌های گوناگونی می‌پردازند: برخی به نهضت‌ها و جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی، کلاسیسیسم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه) و برخی به ویژگی‌های سبکی (استعاره، تلمیح، طنز، تمثیل) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتاب‌های مختلف مجموعه به تناسب ضرورت‌های موضوع متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آنها

تحمیل نشده است. با این همه، کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی، تعریف و معنا، ویژگی‌ها، نمایندگان برجسته، و تأثیرهای سبک و مکتب یادشده داده و نمونه‌هایی بسنده و روشنگر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثری که مستقلاً و به‌درستی پاسخگوی پرسش‌ها و ابهام‌ها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفی‌هایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتاب‌های این مجموعه، که نشر مرکز در دست انتشار دارد، می‌توانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقه‌مند مفید باشند.

ناشر

اشاره

اصطلاح انگلیسی plot با معادل‌های گوناگونی به فارسی ترجمه شده است که مهم‌ترین آنها عبارتند از: پیرنگ، طرح، طرح و توطئه، چهارچوب، دسیسه، داستان و خلاصه‌ی داستان. از میان این اصطلاح‌ها دو اصطلاح «طرح» و «پیرنگ» رواج بیشتری یافته‌اند. اصطلاح «طرح» به این دلیل که در همین حوزه‌ی خاص معانی دیگری نیز به خود گرفته اصطلاح مناسبی به نظر نمی‌رسد. اصطلاح «پیرنگ» را نخست دکتر شفیعی کدکنی به عنوان معادل plot پیشنهاد کرده‌اند و سپس با کوشش‌های خستگی‌ناپذیر استاد ارجمند داستان‌نویسی امروز، جمال میرصادقی، رواج یافته است. در ترجمه‌ی حاضر نیز همین اصطلاح را که روزبه‌روز رواج بیشتری می‌یابد، برگزیده‌ایم.

کتاب‌های مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری، در عین حال که از برخی جهات کلی شبیه به یکدیگرند، اما هر یک سبک و سیاق ویژه‌ای دارند. کتاب حاضر را، هم از نظر زبان و بیان و هم از نظر رویکرد خاص مؤلف آن به موضوع مورد بحث، می‌توان از جمله‌ی کتاب‌های دشوار

و پیچیده‌ی این مجموعه دانست. کتاب با نثری فخیم، ادیبانه و گاه فضل‌فروشانه نوشته شده است و مؤلف در کنار نگاه تاریخی - تحلیلی مرسوم در این گونه آثار، نگرشی فلسفی - روان‌شناختی هم به موضوع داشته است. علاوه بر آن، نویسنده مخاطبانی را در نظر داشته که طبعاً بیش از مخاطبان فارسی‌زبان با مسائل مطرح شده در این کتاب آشنایی دارند. به همین دلیل، نویسنده بسیاری از نکات مهم را به اختصار و اشاره‌وار بیان کرده است. با توجه به حجم انبوه نوشته‌هایی که در زبان انگلیسی درباره‌ی هنر داستان‌نویسی و نقد و بررسی داستان در دسترس خوانندگان قرار دارد و هر کس می‌تواند به فراخور دانش و گرایش خود در میان آنها دست به انتخاب بزند، اتخاذ چنین رویکردی طبیعی است. متأسفانه در زبان فارسی کمبود منابع ضروری و اولیه موجب شده که خوانندگان این آثار امکان انتخاب کمتری داشته باشند. صرف‌نظر از چندوچون تأملات فلسفی و روان‌شناختی مؤلف، مهم‌ترین حسن این کتاب شاید این باشد که علاوه بر آن که بینش تازه‌ای در باب پیرنگ به ما می‌دهد، ما را با تنوع نگاه‌ها و گوناگونی آثاری که در این باره نوشته شده نیز آشنا می‌کند. این آشنایی شاید بتواند به ما کمک کند تا - به تعبیر بیهقی - بدانیم که پهنای کار چیست و از ساده‌بینی و یکسونگری نامطلوبی که دام‌گیر ما است فاصله بگیریم.

متن اصلی کتاب را استاد ارجمند جمال میرصادقی در اختیار مترجم نهاد. و چون چندین سال پیش از آن، ترجمه و نشر کتاب‌های این مجموعه به همت نشر مرکز آغاز شده بود، مترجم ترجمه‌ی کتاب را به پیشنهاد ناشر آغاز کرد، اما این کار با ادبار روزگار و کج‌روی‌های زمانه‌ی غدار سال‌ها به تعویق افتاد. در اینجا با سپاس از لطف و عنایت استاد میرصادقی که با تشویق‌ها و پرس‌وجوهای انگیزه‌بخش خود زمینه‌ی اتمام این ترجمه را فراهم آوردند، این کتاب کوچک را که مصداق کامل زیره به کرمان بردن است، به محضرشان

تقدیم می‌کنم. همچنین مترجم وظیفه‌ی خود می‌داند از لطف و عنایت استاد فاضل جناب آقای دکتر حسین پاینده سپاسگزاری کند که زحمات‌های گاه و بی‌گاه او را با گشاده‌رویی پذیرا شدند و به پرسش‌هایش پاسخ گفتند. در روزهایی که متن نهایی کتاب برای چاپ آماده می‌شد استاد فرزانه زنده‌یاد دکتر علی محمد حق‌شناس از میان ما رفت. مترجم که نخستین درس‌های ترجمه را در محضر ایشان آموخته است، همچون بسیاری دیگر خود را همواره وام‌دار فضل و فضیلت‌های آن یگانه می‌داند و یادش را گرامی می‌دارد.

چنان که گفتیم، نویسنده‌ی کتاب رویکرد ویژه‌ای داشته و بسیاری از مطالب را نیز به ایجاز و اختصار بیان کرده است. از سوی دیگر، به این دلیل که این کتاب چندین سال پیش منتشر شده طبعاً به مسائل و تحولات مربوط به پیرنگ در سال‌های اخیر توجهی نداشته است. از این رو، مترجم مناسب دید که مدخل «پیرنگ» دائرةالمعارف ادبی پرینستون را ترجمه کند و آن را در انتهای کتاب جای دهد. این بخش با همه‌ی اختصار و فشرده‌گی، چشم‌اندازی تازه به ما می‌دهد.

در پایان یادآوری این نکته نیز لازم است که متن فارسی کتاب جهت اطمینان بیشتر با ترجمه‌ی عربی آن که ترجمه‌ای بسیار دقیق است نیز تطبیق داده شد. برخی از منابعی که مؤلف این کتاب به آنها مراجعه داشته یا از آنها نقل قول کرده است پیش از این به فارسی ترجمه شده‌اند. در اغلب این موارد به این ترجمه‌ها نیز مراجعه کرده‌ام و در اینجا از زحمات مترجمان این آثار قدردانی می‌کنم، اما در همه‌ی موارد متناسب با نثر کل کتاب، از هیچ یک از این ترجمه‌ها دقیقاً پیروی نکرده‌ام. و سپاس او را.

پیرنگ: معضل بنیادین

پیرنگ امروزه ظاهراً در میان اصطلاح‌های پذیرفته و مقبول ادبی جایگاه رفیعی ندارد. این واژه هم‌زمان با ظهور جریان پرشور اندیشه‌ی رمانتیک که انسان را مرکز و محورِ عالم می‌دانست، به تدریج به حاشیه رانده شد و جذابیت خود را از دست داد. در عصر رمانتیسم، دست‌کم در ظاهر، نگارش بدون پیرنگ، آزادانه و خودجوش ترویج می‌شد و هنرمند خلاق برای توصیفِ خود از استعاره‌هایی همچون «چنگِ بادنواز»^۱ استفاده می‌کرد که بر اثرِ وزش نسیم روحانی الهام به صدا درمی‌آید. همچنان که در همین تصویر می‌توان دید، هنرمند دیگر صرفاً صنعتگری هوشمند نبود که عمل و کنشِ داستان را مطابق با الگویی دقیق و طرحی علت و معلولی و بر اساس ساختاری نظام‌مند عرضه کند که لزوماً آغاز، میانه و پایانی مشخص داشته باشد. در همین دوران تریسترام

۱. Eolian Lyre / Harp آیولوس در اساطیر یونان خدای باد است. این چنگ که در اصل به آیولوس منسوب است تارهایی داشته که بر اثر وزش باد به گونه‌ای مداوم و هماهنگ به صدا درمی‌آمده است. کالریج، شاعر رمانتیکِ انگلیسی، شعری با همین عنوان سروده است. م

شندی^۱ در مقام روایتگر داستان با صراحت تمام بر آزادی خود تأکید می‌کند: «من از آقای هوراس^۲ پوزش می‌خواهم که در نوشتن آنچه می‌خواهم بنویسم، خودم را به اصول و قواعد پیشنهادی او و هر کس دیگری که پیش از ما می‌زیسته مقید نمی‌کنم.» از قرن هجدهم تا امروز پیرنگ همواره تداعی‌گر اصول و قواعد بوده و با آن پیوند داشته است. این اصول و قواعد در آغاز مسائلی انعطاف‌پذیر بودند که ارسطو آنها را از نمایش‌ها و حماسه‌های یونانی استنباط کرده بود، اما بعدها در قرن پانزدهم، شانزدهم و هفدهم، هنگامی که صاحب نظران به موشکافی در مبانی نظری نقد افلاطون، ارسطو و هوراس روی آوردند، به تدریج به خشکی و انجماد گرایید. این تحوّل عمدتاً در ایتالیا و به میزان کمتری در فرانسه و انگلیس روی داد.

در سراسر این ماجرا نشانه‌های آشکار گونه‌ای تقلیل و ساده‌سازی را می‌توان دید. سبک ارسطو نسبتاً ساده و بی‌پیرایه است، با این حال، اسم‌های یونانی در آثار او طنین و هیمنه‌ای خاص دارند و مفاهیم و معانی ناخواسته‌ای را تداعی می‌کنند. علاوه بر آن، کلماتی که ارسطو به کار می‌برد گاه معنایی تحت‌اللفظی و محدود به خود می‌گیرند و موجب دردسر می‌شوند بی‌آن که فواید انتقادی چندانی داشته باشند. نظریه پردازان ایتالیایی در تدوین «اصول و قواعد» مرتبط با پیرنگ ادعای بسط و گسترش نظریات ارسطو را داشتند، اما عملاً دست به تقلیل و ساده‌سازی این دیدگاه‌ها زدند. این ساده‌سازی‌ها به حدّی است که اگر بخواهیم از خلال آثار این نظریه پردازان به آراء و نظریات

۱. قهرمان اصلی رمان زندگی و عقاید تریسترام شندی اثر لارنس استرن (۱۷۶۸-۱۷۱۳) نویسنده‌ی انگلیسی. این رمان با ترجمه‌ی ابراهیم یونسی (نشر تجربه، ۱۳۷۸) به فارسی ترجمه شده است. م

۲. ادیب و نظریه پرداز ادبی اواخر عصر باستان روم. کتاب هنر شاعری او مشهور است. هوراس بر ضرورت رعایت اصول و قواعد و پیروی از قدما تأکید دارد. م

ارسطو و هوراس دست یابیم با دشواری‌های فراوانی روبه‌رو خواهیم بود. آلن روب‌گری به در اعتراض به همه‌ی این مرجعیت‌ها و اقتدارهای قدیم و جدید می‌گوید اثر هنری هیچ طرح و الگوی از پیش تعیین شده‌ای در سنت ندارد و باید شکل و صورت تازه و بدیع خود را پیدا کند. البته این بدان معنا نیست که ادبیات (و در این مورد، رمان) باید فاقد پیرنگ باشد، بلکه تأکیدی است بر این که هر اثر ادبی باید طرح و سامان‌مندی خاص خود را داشته باشد.

تقلیل‌گرایی و ساده‌انگاری ما در باب پیرنگ دلایل و علت‌های غیرموجه و کم‌اهمیت‌تری نیز دارد. پیرنگ، از برخی جهات، مفهومی فنی و خشک تلقی می‌شود که یادآور نمودار، نقشه، طرح و دیگر فعالیت‌های کسالت‌بار و ملال‌آوری است که اقتضای نظم و سامان زندگی انسان است. تقریباً هر چیز — از تحلیل آماری بازار سهام تا گزارش سفرِ تکوین از آفرینش شش روزه‌ی عالم — را می‌توان با شکل و نمودار نشان داد و آن را بخشی از طرح و برنامه‌ای منظم دانست و به گونه‌ای ظاهری درک کرد. پیرنگ، به این معنا، طبعاً ارزش ادبی، اخلاقی یا نمادین ندارد و لذت هنری نیز القا نمی‌کند. در واقع، معنای عام و غیرادبی این واژه هیچ تناسبی با رمز و رازهای حرفه‌ی مورد نظر ما ندارد. حتی اگر از معنای عام و مفهوم فنی و خشک پیرنگ بگذریم و بخواهیم به معنای خاص ادبی آن توجه کنیم باز هم ممکن است با معنایی تقلیل یافته سر و کار داشته باشیم که عبارت است از نوعی «راز جنایت» که در آن هر یک از شواهد موجود، اعم از اشیاء، افراد و حوادث، سرانجام همچون قطعه‌های یک پازل در جای مناسب و دقیق خود قرار می‌گیرند. ما گزارش‌های مربوط به راز جنایت را نه به عنوان عمل ادبی خلّاق، بلکه همچون چیزی شبیه به تست‌های سنجش هوش تلقی می‌کنیم. بدیهی است که یک اصطلاح ادبی باید چیزی بیش از این را برساند.

سرانجام، پیرنگ مفهومی ابتدایی را نیز می‌رساند: پیرنگ یا داستان یا آنچه بعداً روی می‌دهد همان چیزی است که ما به هنگام خردسالی به آن علاقه داشته‌ایم و یادآور عبارت کلیشه‌ای «یکی بود یکی نبود...» در آغاز افسانه‌ها و قصه‌های جنّ و پری و عبارت «سال‌های سال به خوبی و خوشی زندگی کردند» در پایان آنها است. هنگامی که بزرگ می‌شویم به ناچار دلبستگی‌های کودکی را به کناری می‌نهیم. تمامی این تحولات از فراز و نشیب‌های تاریخ ادبیات برآمده است و برای درک بهتر آن نیز باید دوباره به تاریخ ادبیات روی آورد و معنای این اصطلاح را از نو گسترش داد و از چنگ تقلیل و ساده‌انگاری مرسوم رهانید. بدین منظور نخست باید به لایه‌های معنایی دو اصطلاح خاص ارسطو یعنی میتوس^۱ و پراکسیس^۲ بازگردیم^۳ و سپس سیر تحوّل آنها را در ادبیات دنبال کنیم و سرانجام به آن چیزهایی برسیم که نویسندگان و منتقدان امروزی آن را نیروی حیاتی، فرآیند عمل در طول زمان و جریان شکل‌دهنده‌ی مفاهیم نامیده‌اند.

واژه‌ی پیرنگ اساساً معنایی چند لایه و پیچیده دارد، زیرا هر عمل و کنشی را در هر یک از نوع‌های ادبی دربرمی‌گیرد. از همین رو، مفهوم پیرنگ باید از صحنه یا حادثه و نقل ماجرا – دست‌کم تا حدودی – فراتر رود و حتی جنبش و پویای ذهن یا روح در شعر یا رمان روان‌شناختی را نیز دربرگیرد. اگر بخواهیم حقّ این اصطلاح را به کمال ادا کنیم تا مفهوم هردو واژه‌ی یونانی را برساند، باید به گونه‌ای آن را تعبیر و تفسیر کنیم که هم کنش‌های بیرونی را شامل شود و هم کنش‌های درونی را. هرگز نباید این نکته را از یاد ببریم که به هر حال پیرنگ همان چیزی است که عنصر توالی زمان در

1. Mythos

2. Praxis

۳. میتوس غالباً به واژه‌ی پیرنگ ترجمه شده و پراکسیس به عمل و کنش؛ هرچند هردوی این اصطلاح‌ها را مترادف یا نزدیک به یکدیگر تلقی کرده‌اند.

هنر به کمک آن یا یکی از زیرمجموعه‌هایش شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، ارسطو کاملاً درست می‌گوید که در میان شش عنصر سازنده‌ی تراژدی – شامل داستان (که پیرنگ را نیز دربردارد)، شخصیت، گفتار، اندیشه، صحنه‌آرایی و آواز – داستان از همه مهم‌تر است، زیرا سعادت یا بدبختی و کامیابی یا حرمان به کنش و زندگی بستگی دارد که آن هم در داستان و پیرنگ تجسم می‌یابد. ای.ام. فورستر در کتاب *جنبه‌های رمان*^۱ برای پیرنگ چندان اهمیتی قائل نمی‌شود و مؤدبانه می‌گوید ارسطو در این باب دچار خطا است. وی چنین نتیجه می‌گیرد که همچنان که همه‌ی میراث‌داران سنت رمان به‌خوبی می‌دانند، نیروی شکل‌دهنده‌ای که دست‌کم این نوع ادبی خاص را به پیش می‌برد عنصر شخصیت است نه پیرنگ. با این همه، حتی در نظریه‌ی فورستر نیز این پیش‌فرض بنیادین حضور دارد که ما شخصیت را «در عمل» و در حال «کنش» می‌بینیم. شخصیت در فرآیند عمل تجربه‌ها و افکار گوناگون را پشت سر می‌نهد، به حالت‌ها و وضعیت‌هایی نو می‌رسد و رشد و تحوّل می‌یابد. نویسنده باید این عمل و کنش را به گونه‌ای سامان‌مند و سنجیده عرضه کند و خواننده نیز آن را به همین شیوه و متناسب با مقصود و غایت مورد نظر رمان‌نویس درک کند.

هنری جیمز، در قیاس با فورستر، شمّ غریزی صادق‌تر و قابل قبول‌تری دارد. او بر آن است که عملاً می‌توان پیرنگ و شخصیت را در جای یکدیگر قرار داد:

آیا شخصیت چیزی جز تثبیت و تعین حادثه است؟ آیا حادثه چیزی جز تصویر و ترسیم شخصیت است؟ اگر در یک تابلو نقاشی یا یک رمان چیزی از شخصیت نباشد، از آن چه باقی می‌ماند؟ در یک تابلو نقاشی یا یک رمان چه

۱. این کتاب با ترجمه‌ی ابراهیم یونسی (نگاه، ۱۳۶۹) به فارسی ترجمه شده است. م

چیز دیگری جز شخصیت را می‌توان جست‌وجو کرد و اصولاً جز آن چه می‌توان یافت؟ اگر زنی در حالی که دست خود را به میز تکیه داده و به طرزی مخصوص به شما نگاه می‌کند از جای خود برخیزد، یقیناً حادثه‌ای رخ داده است. اگر این حادثه نیست، پس چیست؟ این حادثه در عین حال تعبیر و بیانی از شخصیت هم هست. اگر کسی شانه بالا بیندازد و بگوید چنین چیزی نمی‌بیند (یعنی شخصیت را در آن نمی‌بیند) موجب شگفتی است. باید به چنین کسی گفت که این دقیقاً همان چیزی است که هنرمند سعی در نشان دادن آن دارد و اصولاً هنرمند دلایل استواری دارد که قادر به دیدن آن است و یکی از تفاوت‌های او با دیگران در همین نکته نهفته است. او می‌خواهد آنچه را می‌بیند به دیگران نیز نشان دهد. ... در مجموع، تنها تقسیم‌بندی که من در رمان قائل به آن هستم و برایم قابل فهم است عبارت است از رمانی که از حیات و زندگی برخوردار است و رمانی که فاقد آن است.^۱

باید توجه داشته باشیم که از نظر جیمز ترتیب حوادث (و بر این اساس آفرینش حیات و زندگی) جنبه‌ای آگاهانه و حساب شده دارد و نویسنده از آن بهره می‌برد تا خواننده را به جانبی که خود می‌خواهد سوق دهد. ممکن است ما از نقش مسلط نویسنده و اقتدار او ناخرسند باشیم، اما حقیقتاً نمی‌توانیم این نقش را انکار کنیم مگر این که به پیروی از بیتس^۲ به نگارش خود به خود معتقد باشیم. حتی در این صورت هم، به هر حال، نوعی طرح و سامان سنجیده در کار خواهد بود؛ هرچند این طرح و سامان به کمک نیروی برتر و ذهنی غیرفردی شکل گرفته باشد.

1. James, Henry, *The Art of Fiction*, p. 405.

۲. Yeats و یلیام باتلر بیتس (۱۸۶۵-۱۹۳۹) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس بزرگ ایرلندی که برخی از منتقدان او را بزرگ‌ترین شاعر قرن بیستم دانسته‌اند. م

هدف اصلی ما در این کتاب پرداختن به سیر تحوّل پیرنگ است. این اصطلاح دستخوش تحوّل دوگانه بوده و دو مسیر ناسازگار و متفاوت را پیموده است. نخست باید به مفهوم پیرنگ در نزد ارسطو اشاره کنیم و ببینیم چگونه در طول دوران نئوکلاسیسم معنای آن فروکاسته شد تا آن که سرانجام به نقطه‌ای رسید که به وارتون^۱ امکان می‌داد که در یادداشت‌هایش با صراحت تمام آن را بی‌اعتبار بشمارد:

پیرنگ دوگانه دیرزمانی است که از میان رفته است و خود پیرنگ نیز، به معنای طرح و شبکه‌ای پیچیده و ظریف که تعدادی شخصیت معین به دلخواه نویسنده در آن جای می‌گیرند، همراه با آن در پستوی اصول و قواعد متروک و از رده خارج جای گرفته است.^۲

پس از آن باید به شیوه‌های ابتکاری و تازه‌ای اشاره کنیم که پیرنگ با اتکا به آنها در نقد ادبی عصر جدید معناهای تازه‌ای به خود گرفت. این توسعه معنایی خود مرهون دو پدیده‌ی دیگر است. نخست، ظهور اصطلاحاتی تازه در حوزه‌ی نقد ادبی که عمده‌تاً در پیرامون مفهوم زنده و پویای «بوطیقا» – به معنای نوین آن – شکل گرفتند و دوم، تحوّل و دگرگونی در نظریه‌های مرتبط با زمان – هم به معنای فلسفی و هم به معنای ادبی – که به گونه‌ای اغراق‌آمیز مدّعی توصیف و تبیین عمل آفرینش ادبی بودند.

۱. Wharton ابی‌دیت وارتون (۱۸۶۲-۱۹۳۷) نویسنده‌ی آمریکایی. م

2. Wharton, Edith, *The Writing of Fiction*, p. 82.

پیرنگ و محاکات

مبنای اصلی اندیشه‌ی ارسطو در کتاب فن شعر عبارت است از محاکات که همان تقلید یا بازنمایی است. این تکیه و تأکید پیامدهای ضمنی بسیاری دارد، زیرا محاکات را با همه‌ی شکل‌های هنری گوناگونی پیوند می‌دهد که نیروی بنیادین خود را، به گونه‌ای، از شباهت و نسبتشان با زندگی می‌گیرند. طبیعتاً بخش اعظم ادبیات غرب در این مقوله‌ی گسترده جای می‌گیرد؛ همچنان که جریان عظیم ادبیات رئالیستی که «برشی از زندگی» محسوب می‌شود، کاملاً به آن نزدیک است. بیانیه‌های رئالیستی قرن نوزدهم که به دست کسانی همچون بلینسکی^۱، دنوآیه^۲، برادران گونکور^۳ و دیگران نوشته شده و تعبیر فلسفی آنها را در دیدگاه تین^۴ می‌توان دید، همگی در چهارچوب کلی نظریه‌ی ارسطو جای دارند که می‌گوید شاعر یا آفریننده‌ی اثر ادبی دست به نگارش

۱. Belinsky ویساریون بلینسکی (۱۸۴۸-۱۸۱۱) منتقد بزرگ روس. م

۲. Desnoyers فرنان دنوآیه (۱۸۶۹-۱۸۲۸) هنرمند و نظریه‌پرداز فرانسوی. م

۳. Goncourt ادمون (۱۸۹۶-۱۸۲۲) و ژول دو (۱۸۷۰-۱۸۳۰) دو نویسنده و منتقد

فرانسوی. م

۴. Taine هیپولیت تین (۱۸۹۳-۱۸۲۸) منتقد و مورخ فرانسوی که برای وراثت و محیط

تأثیری جبرگرایانه قائل است. م

تاریخ نمی‌زند، بلکه اثری هنری و خیالی خلق می‌کند. «محاکات» به‌خوبی قابل انطباق بر رئالیسم است، زیرا نویسندگانی همچون بالزاک، زولا و درایزر^۱ با جدّیت بیشتر – و آن‌چنان که خودشان امیدوار بودند – با صداقت بیشتری، زندگی را بازنمایی کرده‌اند تا پیشینیان‌شان. در حقیقت، تفاوت اصلی میان محاکات در آثار کلاسیک و آثار رئالیستی در حدود و ثغور کنش یا عمل داستانی نهفته است: ارسطو برای داستان، در بهترین حالت، تنها یک کنش را مناسب می‌داند و بر عرضه‌ی یکپارچه و پیوسته‌ی آن تأکید دارد. از نظر او وظیفه‌ی هنر (و از جمله نقّاشی که به گفته‌ی ارسطو اگر بر شکل و صورت و عنصرِ بازنمایی متمرکز نباشد قادر نخواهد بود لذّتی راستین فراهم آورد) بنا نهادنِ ساختاری منسجم است. این ساختار منسجم مبتنی بر کنشی است که امکان وقوع داشته باشد و شاعر یا نویسنده با گزینشی هنرمندانه آن را شکل داده باشد. در رئالیسم زندگی پدیده‌ای پیچیده و چند بُعدی است که نه در قالب کنشی واحد، بلکه با همه‌ی تنوع و جامعیت آن به نمایش درمی‌آید.

شکل‌ها و قالب‌های داستانی مبتنی بر سنت محاکات، همچنان که محقق نامدار آلمانی اریک آوئرباخ در کتاب مشهورش، *محاکات*، نشان داده است، در ادبیات غرب پیشینه‌ای طولانی دارند. در حقیقت، مهم‌ترین و جنجالی‌ترین شورشی که در مقابل این سنت صورت گرفته جنبش رمان نو در فرانسه‌ی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بوده است. آلن روب‌گری‌یه، سخنگوی اصلی این جریان، در کتاب به سوی رمان نولبه‌ی تیز حمله‌ی خود را متوجّه قیاس مبتنی بر همانندی^۲ و قرینه‌سازی می‌کند و در نتیجه به طور ضمنی محاکات را نیز مورد حمله قرار می‌دهد، زیرا محاکات هم عمدتاً بر پایه‌ی

۱. Dreiser تئودور درایزر (۱۸۷۱-۱۹۴۵) نویسنده‌ی آمریکایی. م

قیاس و شباهت شکل می‌گیرد. هنر «شبيه» به زندگی است و در واقع، همان زندگی است که به گونه‌ای عالی و متفاوت عرضه شده و برجستگی یافته است. شگفت این که مقصود روب‌گری به حقیقتاً نفی محاکات نیست. سبک زنده و پرشور او عملاً دل مشغولی‌هایی را بازتاب می‌دهد که با دغدغه‌های ارسطو چندان تفاوتی ندارند. آماج اصلی حمله و انتقاد او روایت بیمارگونه است. می‌توان گفت که روب‌گری به با پیرنگ هم مخالفتی ندارد و حتی در یک جا طاقت از کف می‌نهد و صریحاً می‌گوید که خود او نیز از پیرنگ بهره می‌برد، منتها منتقدان باید چشمی بینا داشته باشند تا بتوانند آن را ببینند. روب‌گری به خواهان آن است که عمل داستانی تماماً در اختیار خواننده قرار گیرد بی‌آن که نویسنده با توصیفی همه جانبه در آن دخالت کند و در سیر داستان نقش برتر را ایفا کند. به عبارت دیگر، خواهان آن است که راوی از زاویه‌ی دید کهنه‌ای استفاده نکند که مانع مشارکت خواننده در خلق اثر شود. نویسندگانی که چنین می‌کنند از حقیقت نگارش خلّاق دور می‌شوند و در آثار خود قیدها و صفت‌هایی را به کار می‌برند که دلالت‌های ضمنی مبهم و مخاطره‌آمیزی دارند و از قیاس‌ها و تشبیه‌هایی انسان‌مدارانه بهره می‌گیرند که به اشیاء و پدیده‌ها خصوصیات عاطفی ویژه‌ای می‌دهند که در حقیقت فاقد آنند. نقطه‌ی عزیمت روب‌گری به پدیدارشناسانه است و معطوف به شیء. در این نگرش کنش داستانی هم وجود دارد، اما مبهم و پنهان است و خواننده خود باید در پویه‌ی قرائتی «معمارانه» و خلّاق آن را بیافریند. این نگارش عینی و غیروصفی زمینه‌ی درک تازه‌ای از واقعیت را فراهم می‌آورد.

ذهن ما با شیوه‌های مرسوم حضور راوی در رمان و لحن اقناعی او خو گرفته است و به همین دلیل نگرش روب‌گری به، در نگاه نخست، برایمان عجیب می‌نماید. نباید فراموش کرد که بحث ارسطو اساساً درباره‌ی نقش و

میزان مشارکت مخاطب هنر نمایشی است نه هنر روایی. در محاکات تراژدی ما «نظاره گر» بازنمایی واقعیت هستیم و به آسانی کلیت آن را درک می‌کنیم، زیرا اساساً کنش در قالب محاکات صورت می‌پذیرد. این وضعیت، به گونه‌ای منطقی، مستلزم مشارکت خودجوش و خلاق تماشاگر است. ارسطو، همچون روب‌گری‌یه، بر آن است که کنش راستین (روب‌گری‌یه احتمالاً این کلمه را دارای دلالت‌های ضمنی مزاحمی دانسته و «شیء» را جایگزین آن کرده است) باید به هنگام سرودن یا خلق اثر همواره در مقابل چشم ذهن شاعر یا نویسنده باشد تا بتواند به حقیقت‌نمایی کامل دست یابد. در واقع، «رمان‌نویسان نو» برای دست یافتن به شکل روایی تازه‌ای که راوی را در حاشیه قرار دهد و شیء بیرونی را برجسته سازد، به برخی از جنبه‌های ساده و بی‌پیرایه‌ی هنر نمایشی بازگشتند. بعضی از این مسائل چندان تازه نیست؛ چنان که مثلاً مدت‌ها است می‌گویند که با فرارسیدن قرن بیستم راوی از جهان داستان رخت بر بسته است. برخی نکات کاملاً تازه هم هست، مثل زدودن عاطفه‌ی انسانی از قالب‌ها و شکل‌های هنری و جانبداری سرسختانه از نوعی آیین هنر برای هنر.

برای این نوع محاکات که احتمالاً با دوربین عکاسی و فیلم‌برداری پیوندی تنگاتنگ دارد، دو خاستگاه جداگانه می‌توان در نظر گرفت: نخست، می‌توان آن را شکل تکامل یافته‌ی جنبش رئالیستی دانست و دوم، آن را در تداوم همان جریانی جای داد که مارشال مک‌لوهان پیام‌آور آن بود و به کمک رسانه‌های صوتی و تصویری جدید گوش‌ها و چشم‌ها را تسخیر کرده است. هرچند چنین به نظر می‌آید که این واقع‌نمایی برای گذار از مرحله‌ی توصیف عینی و صامت اشیاء و پدیده‌ها و رسیدن به مرحله‌ی ترسیم زنده و جاندار آنها بر پرده‌ی سینما اجتناب‌ناپذیر بوده است، اما روب‌گری‌یه معتقد است که این نوع بازنمایی واقعیت باید مختص رمان باقی بماند. از نظر او فیلم

پرشتاب‌تر از آن است که به ما امکان دهد به درک مناسبی از این هنرِ «نو-کهن» دست یابیم. با این حال، نظریه‌ی روب‌گری به در عرصه‌ی فیلم و سینما نیز مجال بروز یافته است؛ چنان که مثلاً در فیلم «سال گذشته در مارین باد» شاهد آن هستیم. در این فیلم تمامی جرح و تعدیل‌ها، جابه‌جایی‌ها، حذف‌ها و پیوندها شبکه‌ای پیچیده را می‌سازند و کلّ واحدی را شکل می‌دهند. ما این کلیت را از دریچه‌ی نگاه دقیق و خلاق دوربینِ آلن رنه، کارگردان فیلم، دنبال می‌کنیم. اگر روب‌گری به حقیقتاً نظریه‌ای تازه آورده است و اگر این فیلم که بر پایه‌ی همان نظریه ساخته شده – چنان که بسیاری کسان معتقدند – از رمان‌های او بهتر است، بنابر این اصرار او بر تداوم شیوه‌های ادبی تک بُعدی مبتنی بر کتاب و نگارش در جهان غیرانسانی و بی‌روحي که افکار خود او آن را تقویت می‌کند و مک‌لوهان فرارسیدن آن را اعلام کرده بود، توجیهی ندارد. نکته‌ی مهمی که حتی با همین نگاه کوتاه و شتابزده به تاریخ ادبیات به‌روشنی می‌توان دریافت این است که مفهوم محاکات، با همه‌ی تغییر و تحولاتی که ذوق‌ها را دگرگون کرده و موجب رواج و مقبولیت نوع‌های ادبی گوناگون در دوره‌های مختلف شده، همچنان پایدار مانده است. ارسطو تراژدی را برترین جلوه‌ی محاکات می‌دانست، اما حماسه و بعدها رمانس که از حماسه منشعب شد بر تراژدی غلبه کردند. این برتری تا عصر رنسانس و احیای شکل‌های نمایشی کهن تداوم یافت. بعد از عصر رنسانس به تدریج رمان یگانه‌تاز میدان ادبیات شد و سرانجام در میانه‌ی قرن بیستم فیلم به کمک ابزارهای الکترونیکی بر دیگر نوع‌های ادبی برتری یافت. البته این تفوق به هیچ‌روی به معنای بی‌اعتبار شدن کامل دیگر نوع‌های ادبی نبوده است. نمایش صحنه‌ای، شعر و رمان از میان نرفتند؛ هرچند نگاه مشتاق مصرف‌کنندگان عام محصولات فرهنگی به جانب دیگری معطوف شد. ارسطو محاکات را به تراژدی منحصر نمی‌کرد و افزون بر حماسه، به

شکل‌های فروتر و کم‌اهمیت‌تر آن در کم‌دی نیز توجه داشت. این جریان امروزه نیز همچنان ادامه دارد و بازنمایی و محاکاتِ کنش داستانی از میان نرفته است. ما شاهد آنیم که یکی از شکل‌های مهم هنری که همان فیلم باشد و برخی از شکل‌های دیگر همچنان بر همین اساس به حیات خود ادامه می‌دهند و پیرنگ‌ها و ترکیب‌نهایی خود را مطابق با ابزارها و امکاناتی که رسانه‌ی مورد استفاده در اختیارشان نهاده، خلق می‌کنند.

ارسطو توصیف‌ها و تعریف‌های خود را از برخی آثار ادبی معین برگرفته، اما قواعد و اصولی عام و کلی عرضه کرده است. این اصول و قواعد از منطق ویژه‌ای برخوردارند؛ به گونه‌ای که همه‌ی آثار و نمونه‌های منفرد حتی‌الامکان در ذیل آنها جای می‌گیرند. در واقع، ارسطو در جایگاه قانونگذار و داورِ عرصه‌ی ادب نشسته است و درباره‌ی بایستگی‌های آفرینش ادبی، به گونه‌ای عام و کلی اما قاطع و استوار، سخن می‌گوید. همین ویژگی موجب شده تا اندیشه‌ی عصر جدید که از منطق غیرقیاسی و جزئی‌نگر^۱ پیروی می‌کند، از جانب ارسطو احساس خطر کند و به او بدگمان باشد. اندیشه‌ی عصر جدید همواره از جزء به کل سیر می‌کند و جزء را مقدم بر کل می‌شمارد. از همین رو، قواعد عام و کلی همواره با فزونی گرفتن جزئیات دستخوش تغییر می‌شوند. تفاوتِ منطقِ ارسطویی و منطقِ جزء‌نگر عصر جدید بیانگر تفاوتی است که در نگرش ما به ادبیات و به ویژه نظام آثار ادبی و مسأله‌ی پیرنگ حادث شده است. ما، به عنوان پیروان مبانی فکری عصر جدید، به تغییر و تحوّل نامحدود باور داریم و در مقابل مفهوم ثابت و

۱. Ramistic منسوب به پی‌یر راموس (۱۵۷۲-۱۵۱۵) فیلسوف فرانسوی. وی در کتاب *جدل خود به مخالفت با ارسطو پرداخت* و سعی کرد با اتکا به آثار شاعران، خطیبان و فیلسوفان روش تازه‌ای برای اندیشیدن ابداع کند. او از جمله‌ی فلاسفه‌ی اومانیست محسوب می‌شود. م

انعطاف‌ناپذیر اصول و قواعد سر به شورش برداشته‌ایم. از نظر ما هر امکان بالقوه‌ای می‌تواند به فعلیت درآید و هیچ اوج و بلندایی دور از دسترس نیست و با اتکا به هیچ اصل و قاعده‌ای نمی‌توان لزوماً به غایت مطلوب رسید. صرف‌نظر از ارزش و اهمیت سخنان یک داور یا قانونگذار بصیر، اکنون دیگر هیچ نظریه، قاعده و مبنای نهایی و لایتغیری وجود ندارد. با این حال، جاذبه‌ی ارسطو همچنان پابرجا است، زیرا سخن او به گونه‌ای است که می‌تواند ما را متقاعد کند که صرفاً جمع‌بندی خود را از برخی آثار مشخص بیان می‌کند. ارسطو تراژدی را از سوفوکل و اورپید آموخته و حماسه را از هومر و بنابر این از جمله‌ی قدما و پیشینیانی است که نه تنها مانع درک و دریافت خلّاق ما نمی‌شود، بلکه می‌توانیم با ایستادن بر شانه‌های او افق‌های دورتر را ببینیم.

حقیقت این است که مبانی نظری عرضه شده از جانب ارسطو و اصول و قواعدی که او وضع کرده است، به تعبیر آرنولد^۱، نوعی محک و معیار در اختیار ما می‌گذارد. نقش بنیادین ارسطو در این زمینه غیرقابل انکار است. او اصطلاح پیرنگ را به ادبیات هدیه داد و معنا و مفهوم آن را نیز تبیین کرد. محصول نهایی کوشش‌های ارسطو به مراتب جسورانه‌تر و مهم‌تر از آن چیزهایی است که از اشاره‌های معدود افلاطون به ادبیات حاصل شده یا از طریق اصطلاح زیرکانه، طیبیت‌آمیز و محتاطانه‌ی «تناسب و نزاکت» هوراس و دیدگاه‌های خاص او در کتاب هنر شاعری به دست آمده است. در اشاره به دیدگاه روب‌گری به سعی ما بر این بود که تداوم و تغییر هم‌زمان نظریه‌ی ادبی و جمال‌شناختی را نشان دهیم نه بطلان نظریه‌های کهن و بی‌اعتبار شدن آنها را. دیدگاه ارسطو در باب پیرنگ و ساختار آثار ادبی ممکن است امروزه دیگر

۱. Arnold ماتیو آرنولد (۱۸۸۸-۱۸۲۲) شاعر و منتقد انگلیسی که مبلّغ «فرهنگ و فرهیختگی» بود. نقد ادبی او بر معیارهای کلاسیک تکیه دارد. م

در هاله‌ای از تقدس و اعتبار مطلق نباشد، اما هنوز هم عمیق، هوشمندانه، تأثیرگذار و پردامنه است و نمی‌توان به سادگی از کنار آن گذشت. به سخن معروف، پیش از آغاز به رقص در این مکتب باید راه رفتن در آن را بیاموزیم. ارسطو در بخش نهم کتاب فن شعر می‌گوید هیچ کس به صرف «سرودن» و «به نظم درآوردن» شعر شاعر نامیده نمی‌شود، بلکه شاعر کسی است که از طریق بازنمایی کنش و عمل دست به آفریدن پیرنگ می‌زند. پیرنگ، محاکات و عمل سه عنصر جدایی‌ناپذیرند. وظیفه‌ی اصلی شاعر پرداختن به امر کلی است نه امر جزئی و همین پرداختن به امور عام و کلی به شعر صبغه‌ای فلسفی می‌دهد و شاعر را در جایگاهی برتر از مورخ می‌نشاند که همواره با امور جزئی سروکار دارد. حتی اگر شاعر به تاریخ و موضوعات تاریخی هم بپردازد روایتی که عرضه می‌کند با روایت یک مورخ متفاوت است، زیرا شاعر موضوع موردنظر را بر مبنای قانون احتمال و امکان برمی‌گزیند. او، به هر حال، همواره تمایز خود را با مورخ حفظ خواهد کرد.

نکته‌ی مهم، چنان که ارسطو نیز به روشنی دریافته بود، این است که پیرنگ مناسب و سنجیده به آسانی به دست نمی‌آید و حتی در همان زمان ارسطو هم تاریخ ادبیات آکنده از نمونه‌های ناموفق پیرنگ و شاهد کوشش بی‌حاصل آفرینندگان ادبی در این عرصه بوده است. از نظر ارسطو پس از آن که شاعر به شیوه‌ی خاص خود در آفرینش لذت یا زیبایی دست یافت، در صورتی سخنش قابل فهم و مؤثر خواهد بود که به گونه‌ای سنجیده عرضه شود و آغاز، میانه و پایانی داشته باشد. چنین ساختاری یک پیرنگ مرکب را می‌سازد که از پیرنگ ساده کامل‌تر و پیچیده‌تر است. پیرنگ مرکب شامل «دگرگونی» یا «بازساخت» یا هر دو است. اگر این سروده از نوع تراژدی باشد پیرنگ به «فاجعه» ای ختم می‌شود. ماهیت کنش داستانی یا ضعف و نقص ذاتی شخصیتی که شکست می‌خورد زمینه‌ساز بروز این فاجعه است.

این ویژگی‌ها در آثار کمال یافته‌ی هنری به وضوح دیده می‌شوند، اما شاعر علاوه بر این که به محصول نهایی تلاش خود توجه دارد، باید به فرآیند آفرینش هنری نیز بیندیشد. او به هنگام نگارش باید سعی کند صحنه را در مقابل چشم خود تجسم کند تا بتواند در بازنمایی آن به حداکثر کمال ممکن دست یابد. شاعر همچون فیلسوف از عام به خاص و از کلی به جزئی سیر می‌کند. نخست طرح کلی کنش داستانی را پی‌ریزی می‌کند و سپس آن را با ماجراهای فرعی مناسب تکمیل می‌کند و گسترش می‌دهد. این ماجراهای فرعی در تراژدی نسبتاً کوتاه و در حماسه نسبتاً طولانی‌اند. صرف‌نظر از نوع ادبی، اصولاً کنش داستانی باید به آسانی در ذهن جای بگیرد و در ازدحام حوادث فرعی از نظر پنهان نماند. سراینده‌ی تراژدی در طرح و تدوین آغاز، میانه و پایان عملاً به دو عنصر دیگر اتکا دارد که عبارتند از گره‌افکنی و گره‌گشایی. شاعر به کمک این دو عنصر ابتدا حوادث داستان و سرگذشت شخصیت‌ها را دچار ابهام و پیچیدگی می‌کند و در پایان این ابهام و پیچیدگی را از میان می‌برد و داستان را به فرجام می‌رساند. ارسطو در این بحث به فرآیند خلق اثر هنری می‌پردازد و خطوط کلی آن را ترسیم می‌کند. طبیعتاً اگر به خود اثر هنری و ویژگی‌های آن می‌پرداخت برای ما رضایت‌بخش‌تر بود.

شاید ارسطو را متهم کنند که حتی در این عرصه نیز برخی مسائل مهم را نادیده گرفته و در مقام آموزش و تعلیم حق مطلب را ادا نکرده است. این اتهام به‌ویژه ممکن است از جانب مخاطبان امروزی ارسطو مطرح شود که دل‌مشغول فرآیند خلق اثر هنری‌اند. دست‌کم می‌توان گفت که او در توصیف ویژگی‌های مورد نظر ما خوب عمل نکرده است؛ مثلاً در حد فاصل گره‌افکنی و گره‌گشایی مرحله‌ی دیگری هم هست که باید آن را نقطه‌ی تحول نامید. در اینجا شخصیت اصلی به سرنوشت بد یا خوب دچار می‌شود. ارسطو اگرچه

تأکید می‌کند که شاعر در ترسیم چرخ سرنوشت^۱ باید در توصیف هر دو کنش خیزان و افتان به یک میزان مهارت داشته باشد، اما در باب ماهیت و جایگاه دقیق بحران یا نقطه‌ی عطفِ کنش سخنی نمی‌گوید. این نقطه‌ی عطف همان لحظه‌ای است که سوزان لانگر آن را «ضرباهنگ تراژیک» می‌نامد و عملاً چرخشی را در حدّ فاصل و ضعیفِ خیزان و افتان یا گره‌افکنی و گره‌گشایی نشان می‌دهد. اگر بخواهیم این مسأله را به شیوه‌ای مکانیکی توضیح دهیم باید از منتقدان ایتالیایی عصر رنسانس پیروی کنیم که با اتکا به دیدگاه هوراس ساختار پنج پرده‌ای را ترجیح می‌دادند و معتقد بودند در یک نمایش مطلوب گره‌افکنی باید دو و نیم پرده و گره‌گشایی نیز دو و نیم پرده‌ی دیگر را به خود اختصاص دهد. اگر این مبنا را بپذیریم، بحران — به‌سادگی — همان سیر معکوسی است که در میانه‌ی سیر زمان‌مند و از پیش تعیین شده‌ی پیرنگ روی می‌دهد. روشن است که این شیوه امروز چندان مناسب به نظر نمی‌آید و باید به نوعی تفسیر و بازنگری دست زد. اکنون نمی‌توانیم همچون نظریه‌پردازان ایتالیایی قرن شانزدهم و دوره‌های بعد این آموزش‌ها را در اختیار نویسنده قرار دهیم و از او بخواهیم که در آفرینش هنری همین اصول و قواعد را به کار گیرد.

در دوران قرون وسطا فنّ شعر ارسطو برای همیشه از میان رفت، بلکه در حاشیه قرار گرفت. در این دوران اصحابِ بلاغت از آراء و نظریات سیسرو^۲ و کوئین‌تی‌لیان^۳ بهره می‌گرفتند و با اتکا به آنها شاعران را در

۱. Fortune's wheel فورتونا در اساطیر یونان و روم ایزدبانوی بخت و سرنوشت است.

او در یک دست میوه و سبزی دارد که نشانه‌ی نعمت و برکت است و دست دیگرش برگردونه‌ای است که نشانه‌ی تسلّطش بر امور جهان است. م

۲. Cicero مارکوس سیسرو (قرن نخست قبل از میلاد) ادیب، خطیب، سیاستمدار و نظریه‌پرداز ادبی اواخر عهد باستان روم. م

۳. Quintilian مارکوس کوئین‌تی‌لیان (۹۶-۳۵ م.) خطیب و نظریه‌پرداز رومی. او حدود یک قرن پس از سیسرو به دنیا آمد. م

سرودن شعر، خلقِ پیرنگ، ترتیب حوادث و کنش داستان تعلیم می‌دادند. همچنان که ای. آر. کورتیوس در فصل پنجم کتاب خود به روشنی نشان داده است، در اغلب موارد موضوع یا قالب عملاً شیوه‌ی تدوین ساختار کلی اثر را مشخص می‌کرد. خود این ساختار هم عمدتاً بر اساس قواعد بلاغت عهد باستان از پیش تکوین یافته بود. از سوی دیگر، گرایش به کتاب مقدس و عقاید یهودی - مسیحی در این دوران موجب تحوّل در طرز محاکات شد و به تدریج تمایز میان اسلوب والا و نازل که میراث عصر باستان بود، از میان رفت. آوثرباخ در بحث از ادبیات این عصر به نوع تازه‌ای از واقع‌گرایی اشاره می‌کند که در آن اسلوب والا و نازل درهم می‌آمیزد. شخصیت مسیح نمونه‌ای از همین آمیختگی است. او که شاه شاهان و سرور جهانیان است، در عین حال، در اصطبل دیده به جهان گشود و سرانجام نیز با خفت و خواری در ملأعام به دار آویخته شد. چنان که می‌بینیم، بزرگ‌ترین شخصیت این عصر، از این لحاظ، با قهرمانان تراژدی‌های دوران باستان تفاوتی اساسی دارد. برای سنت آگوستین و دیگر آبای کلیسا به مرور زمان بینش‌هایی تازه حاصل می‌شد که آنان را به جانب تفسیر عمودی و طولی تاریخ و توجه به ابعاد مجازی و رمزی آن رهنمون می‌گردید. بر این اساس، همچنان که آدم و اسحاق ظهور مسیح را بشارت داده‌اند و وجودشان زمینه‌ساز وجود او بوده است، هر حادثه‌ای در تاریخ یا ادبیات نیز می‌تواند بازنمایی مجازی و استعاری جنبه‌ای از تجلّی و شهود الاهی تلقی شود. نگرش کلاسیک در مقابل این دیدگاه جای دارد و پایبند به زمان، مکان، علیّت و توالی است و به اصطلاح آوثرباخ افقی است.

در غیاب فنّ شعر ارسطو، اصول و قواعد هوراس تا حدودی در دوران قرون وسطا رواج داشت؛ دست‌کم تا آن حد که در اواخر این دوره به اثری

همچون *ترویلوس و کریسیدا* سروده‌ی چاسر^۱ ساختاری پنج پرده‌ای و کاملاً سنجیده بدهد. شکوفایی زبان‌های بومی و تکوین ادبیات غیردینی در بخش‌های مختلف اروپا در سده‌های پانزدهم و شانزدهم به این اصول و قواعد حیاتی دوباره بخشید و هنر شاعری هوراس را از نو در کانون توجه قرار داد. در همین زمان، تحت تأثیر تمایل فزاینده‌ی فرهنگ عصر به یونان و روم، پیرنگ از الاهی یونانی بخت و سرنوشت^۲ نیز نیروی دوباره می‌گرفت. اکنون گردونه‌ی این ایزدبانوی بزرگ نه مستقیم حرکت می‌کرد - آن‌چنان که در پیرنگ ساده‌ی ارسطویی - و نه همچون دو ضلع یک مثلث متساوی‌الاضلاع - آن‌چنان که در پیرنگ مرکب ارسطویی که در میانه‌ی گره افکنی و گره گشایی به اوج خود می‌رسید - بلکه حرکتی دَوْرانی داشت و به سیر پیوسته‌ی خود در جهان مابعد هبوط ادامه می‌داد. از همین رو است که *ترویلوس* بارها از «بدبختی به خوشبختی» سیر می‌کند و «سپس از شادکامی دور می‌افتد». در مجموع، عصر رنسانس با این که دوران احیای بینش ارسطویی است، این حرکت دَوْرانی و مداوم را از دست نمی‌نهد. بر همین مبنا است که مثلاً ادموند در نمایش *شاه لیر* شکسپیر در آستانه‌ی مرگ می‌گوید: «چرخ زمانه یک دور کامل را پیمود و مرا به اینجا رسانید» و مارلو^۳ در نمایش *ادوارد دوم* اجازه می‌دهد که قبل از وقوع فاجعه شاهد چرخش چندباره‌ی چرخ تقدیر باشیم و بدین گونه تعالیم ارسطو را که معتقد بود نباید در تراژدی از اسلوب‌های حماسی یا مجموعه‌ی حوادث فرعی آن بهره برد^۴، با موفقیتی خیره‌کننده زیر پا می‌گذارد.

۱. Chaucer جفری چاسر (۱۴۰۰-۱۳۴۰) شاعر انگلیسی. م

۲. Fortuna فورتونا ایزدبانوی بخت و سرنوشت است. او به میل خود هر کس را بخواهد کامیاب می‌کند یا ناکام می‌گذارد. م

۳. Marlowe کریستوفر مارلو (۱۵۹۳-۱۵۶۴) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی. م

۴. در این باره، رجوع شود به زرین‌کوب: *ارسطو و فن شعر*، ص ۱۴۶. م

انقطاع و گسستی که در دوره‌ی فترت قرون وسطا پدید آمد، در عصر رنسانس و زمانی به پایان رسید که فنّ شعر ارسطو از طریق شرح و ترجمه‌ی عربی ابن رشد و سپس ترجمه‌ی لاتینی هرمانوس^۱ در دسترس اروپایی‌ها قرار گرفت. بدین ترتیب، پیرنگ ارسطویی از نو جایگاه خود را در مرکز مباحث مربوط به نظریه‌ی ادبی و خلاقیت هنری بازیافت. گرایش انسان‌گرایانه‌ی عصر که در صدد تعریف و تدوین دوباره‌ی فرآیند خلاقیت ادبی بود، بارواج و مقبولیت شرح و تفسیر ابن رشد بر یک روایت مغشوش و ناقص فنّ شعر هم‌زمان شد و بدین سان ملغمه‌ای از نظریات ادبی پدید آمد. این ماجرا و پیامدهای آن را برنارد واینبرگ در کتاب دو جلدی‌اش با عنوان تاریخ نقد ادبی در ایتالیا، عصر رنسانس به تفصیل و با شیوه‌ای عالمانه و دقیق بررسی کرده است. در مجموع، حاصل این وضعیت بحث و مجادله‌ای بی‌پایان و پرمناقشه بود که با ظهور اصول و قواعدی تازه همراه شد که مدّعی پاسخگویی به مقتضیات نوین عصر بود. قرن شانزدهم به روایتی آشفته از نظریه‌ی ادبی عهد باستان دست یافت، اما این روایت به تدریج وضوح و روشنی بیشتری پیدا کرد. سرانجام همین روایت، از طریق مجموعه‌ای متنوع از تفسیرهای گوناگون و آزادانه، با نظریات هوراس و دیدگاه‌های افلاطون نیز در آمیخت و با بهره گرفتن از صورت‌بندی‌ها و دستورالعمل‌های نوین و پیوند یافتن با ادبیات جدید عصر عملاً به پدیده‌ای کاملاً تازه تبدیل شد.

ادبیات نوپای ملت‌های اروپایی به نظریه‌ی ادبی جامعی نیاز داشت و چنین به نظر می‌آید که روح عصر در میان شور و هیجان چنگ زدن به شکل ترکیبی و حاضر و آماده‌ی نظریات ارسطو و هوراس و نگرانی و بی‌قراری در

۱. Hermannus هرمانوس در قرن سیزدهم فنّ شعر را از متن عربی ابن رشد به لاتینی ترجمه کرد. این ترجمه در سال ۱۴۸۱ در ونیز منتشر شد و در سال ۱۵۱۵ تجدید چاپ شد.

باب شکل تازه و در حالِ تکوینِ ادبیاتِ جدید، در تردید بود. مسأله‌ی اصلی در آن دوران عبارت بود از تجدید حیات و نوزایی. همگان چنین احساس می‌کردند که آثار تألیف شده به زبان‌های بومی باید از نظر پیرنگ و واژگان یادآور قالب‌های رایج در ادبیات کلاسیک عصر باستان باشند. مؤلفان بومی برای اثبات هم‌طرازی خود با آفرینندگان آثار کلاسیک باید موازین و معیارهای عصر کهن را به دقت اقتباس می‌کردند و بر سروده‌ها و نوشته‌های خود تطبیق می‌دادند. کتابِ ریکوبونی^۱ با عنوان *از هنر شاعری اثر مشترک ارسطو و هوراس* (سال ۱۵۹۲؛ تاریخی که واینبرگ حدس زده است) نمونه‌ی خوبی است که گرایش اصلی دوران را نشان می‌دهد. مؤلف این کتاب میان دیدگاه‌های ارسطو و هوراس همسانی‌ها و توازی‌های متعددی برقرار کرده است. او نوشته‌ی خود را با شواهد بلاغی پر طول و تفصیلی آراسته که عمدتاً با اصول و قواعد مطرح شده در هنر شاعری هوراس انطباق دارند. چنان که گفتیم، این کتاب جنبه‌ای شاخص و نمونه‌وار دارد و اوضاع کلی عصر را به خوبی نشان می‌دهد، اما جزئی‌نگری اغراق‌آمیز و دقت و سواس‌گونه‌اش در تعیین همه‌ی عناصر نمایش شاید جالب‌ترین ویژگی آن باشد. این خصوصیت در آثار کاستیل و ترو^۲ نیز دیده می‌شود. او با وجود روحیه‌ی عصیان‌گرانه‌ای که دارد، چنان به مفهوم تقلید پایبند است که آشکارا می‌گوید تماشاگران باید کاملاً قانع شوند که نه بازنمایی بلکه خود کنش را بر روی صحنه‌ی نمایش می‌بینند. پایبندی دقیق او به تقلید چنان است که گویی مثلاً قهرمان نمایش پذیرفته باشد که سیر حوادث زندگی‌اش به شکلی تنظیم شود که فرجام تراژیک آن در ساعت هفت فلان شب معین رقم بخورد.

۱. Riccoboni آنتونیو ریکوبونی (۱۵۹۹-۱۵۴۱) ادیب و نظریه‌پرداز ایتالیایی. م.
 ۲. Castelvetro لودو ویکو کاستیل و ترو (۱۵۷۱-۱۵۰۵) منتقد ایتالیایی. ترجمه و شرح
 فن شعر ارسطو از جمله آثار اوست. م.

چنان که پیش از این نیز اشاره کردیم، ارسطو در آن عصر مجدداً کشف شده بود و یکی از مهم‌ترین مسائل دوران نیاز حادّی بود که برای تفسیر دیدگاه‌های ارسطو احساس می‌شد. فنّ شعر ارسطو در درجه‌ی نخست کتابی است نظری و اسلوب فخیم آن از مرجعیت و اقتداری ویژه حکایت دارد که هراس در دل خواننده می‌افکند، اما برای تطبیق با آثار ادبی چندان مناسب نیست. همین ویژگی مشکلات و دشواری‌های گوناگونی به بار می‌آورد. مشهور است که ابن رشد با «عرب‌مآبی» خود، یعنی بهره‌گیری از ادبیات عرب برای شرح و توضیح مفاهیم مطرح در کتاب ارسطو، آن را دستخوش تحریف و آشفته‌گی کرده است. این سخن درست به نظر نمی‌رسد و امیدواریم سرانجام روزی پژوهشگری آگاه به زبان یونانی و عربی ماهیت و چگونگی این «تحریف و آشفته‌گی» را نشان دهد تا معلوم شود که هر گاه نظریه‌ها به گونه‌ای گسترده و به شیوه‌ای عملی بر آثار ادبی تطبیق داده شوند، چنین جرح و تعدیل‌هایی اجتناب‌ناپذیر خواهد بود. برای درک این نکته که نظریه‌پردازان ایتالیایی با چه دشواری‌ها و بحث و جدل‌هایی در این زمینه روبه‌رو بوده‌اند، کافی است نگاهی به اصطلاح‌ها و عبارت‌های مهم ارسطویی در نمایه‌ی کتاب واینبرگ بیندازیم و از حجم انبوه مباحثی آگاه شویم که در همان کتاب گرد آمده است. نظریه‌پردازان و منتقدان ایتالیایی نیز همچون ابن رشد با دشواری‌های تطبیق نظریه‌ای به ظاهر منسجم بر کلّ آثار ادبی یک عصر دست و پنجه نرم می‌کردند.

دنبال کردن بحث و جدل‌های منتقدان و نظریه‌پردازان ایتالیایی کاری است که پیش از این واینبرگ به نحو احسن صورت داده است. بهتر آن است که ما به معضلات متن ارسطو – و به میزان کمتر – متن افلاطون و هوراس بازگردیم. هر کس با اثر ارسطو سرو کار داشته باشد تقریباً در جای‌جای آن با دشواری‌های گوناگونی روبه‌رو می‌شود و سرانجام ناچار خواهد بود بر

اساس تفسیر خود عمل کند. اگر چنین شخصی در حال نوشتن اثری خلّاق باشد، ابتدا با همین جنبه از تعالیم ارسطو مشکل پیدا خواهد کرد. مثلاً اگر بخواهد صحنه‌ای را که توصیف می‌کند همواره در پیش چشم داشته باشد تا به حقیقت‌نمایی کامل دست یابد، باید این صحنه از قبل در تاریخ، افسانه یا تجربه وجود داشته باشد. در این صورت ابداع و ابتکار چه وضعی خواهد داشت؟ آیا شاعر یا نویسنده می‌تواند کنش مورد نظر خود را «از هیچ» اما به گونه‌ای محتمل یا ممکن بیافریند؟ یا این که باید ضرورتاً به موارد شناخته‌شده و معروف روی آورد؟ اگر او بخواهد ابتدا طرح کلی اثرش را بنویسد و سپس آن را با حوادث فرعی مختلف تکمیل کند، آیا می‌تواند در بخش نخست از داستان‌های شناخته‌شده‌ی مرسوم استفاده کند و در بخش دوم دست به ابداع و نوآوری بزند؟ یا این که در هر دو بخش از آزادی عمل برخوردار است؟ آثار ادبی خاصی که ارسطو در مطاوی کتاب خود به آنها پرداخته است برای یافتن پاسخ این گونه پرسش‌ها چندان کمکی نمی‌کنند، زیرا این آثار یا از میان رفته‌اند و ما به آنها دسترسی نداریم و یا یکسره موضوعاتی سنتی یا تاریخی و غیرابداعی دارند.

پیش از این درباره‌ی ماهیت بحران و جایگاه آن در میانه‌ی گره‌افکنی و گره‌گشایی سخن گفتیم. ارسطو عملاً این بحث را پیچیده‌تر و دشوارتر کرده است. ارسطو می‌گوید در نمایش‌نامه‌ی لنسه اثر تئودکت^۱ گره‌افکنی عبارت است از تمامی وقایعی که پیش از بدنه‌ی اصلی نمایش آمده یا مفروض گرفته شده است^۲ و ظاهراً مقصود او این است که بدنه‌ی اصلی نمایش می‌تواند، بدون عدول از قواعد، تقریباً به تمامی، از فاجعه یا گره‌گشایی تشکیل شود.

۱. Theodectes شاعر تراژدی سرای یونان. او شاگرد افلاطون و

دوست ارسطو بود. م

۲. رجوع شود به زرین‌کوب: ارسطو و فن شعر، ص ۱۴۵. م

این مسأله عملاً مفهوم ساختار سه بخشی نمایش مبتنی بر آغاز، میانه و پایان را تضعیف خواهد کرد، زیرا به صرف این که از این ساختار سه بخشی به ساختار دوگانه‌ی مبتنی بر گره‌افکنی و فاجعه روی آوریم، به گونه‌ای منطقی پذیرفته‌ایم که نمایش می‌تواند به دو بخش مساوی تقسیم شود. این نکته هنگامی ملموس‌تر است که بخواهیم به قواعد خشک و انعطاف‌ناپذیر کاملاً وفادار باشیم. این طرز تفکر هنوز هم رایج است و مثلاً در میان برخی منتقدان آثار شکسپیر کسانی هستند که بحران یا نقطه‌ی تحوّل داستان را در نزدیک‌ترین جای ممکن به صحنه‌ی سوم از پرده‌ی سوم نمایش جست‌وجو می‌کنند و سپس با مبنا قرار دادن این نقطه و حرکت به دو جانب پیش و پس آن، به شرح و تفسیر نمایش می‌پردازند. این نکته، به طریق اولی، در باب طرز تألیف و ساختار نمایش‌های مبتنی بر «قواعد» کرنی و راسین نیز صادق است. ارسطو در تعریف ابداعی خود می‌گوید که تراژدی از داستان (که پیرنگ را نیز دربردارد)، شخصیت، گفتار، اندیشه، صحنه‌آرایی و آواز تشکیل می‌شود. از نظر او در میان همه‌ی این عناصر پیرنگ اهمیت بیشتری دارد. ارسطو، در عین حال، دو عنصر اندیشه و شخصیت را عامل اصلی شکست یا توفیق کنش داستان می‌شمارد. به نظر می‌رسد مقصودش این است که عمل داستانی بدون اندیشه و شخصیت تحقق نخواهد یافت و این سه عنصر به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر با یکدیگر پیوند دارند نه این که اجزای گسسته و قابل تفکیک یک کلّ واحد باشند. با این حال، این پرسش همچنان پابرجاست که آیا ارسطو قائل به یگانگی این عناصر است یا آنها را فی‌نفسه جدای از یکدیگر تلقی می‌کند؟ اگر پیرنگ عنصر مهم‌تری باشد، آیا همراه شدن کنش اندیشه و کنش شخصیت برای القای این دیدگاه ظریف نیست که عمل داستانی اساساً جلوه‌ای بیرونی و فیزیکی دارد؟ آر.اس. کرین در مقاله‌ی مشهورش، «مفهوم پیرنگ و پیرنگ تام جونز»، تقسیم‌بندی خاصی از انواع

پیرنگ ارائه می‌دهد که می‌توان به کمک آن از این معضل عبور کرد. از نظر کرین پیرنگ واژه‌ای است با لایه‌های معنایی متفاوت که می‌توان از زاویه‌های گوناگون با آن رویاروی شد و سه مفهوم جداگانه را از آن استنباط کرد: پیرنگِ کنش، پیرنگِ شخصیت و پیرنگِ اندیشه. نکته‌ی مهم این است که این هر سه معنا به گونه‌ای ترکیبی در اصطلاح پیرنگ وجود دارند. بر اساس این تفسیر، پیرنگِ کنش صرفاً سامان و نظامی مکانیکی از آن دست نیست که در قرن هفدهم با تکیه بر قواعد دقیق و انعطاف‌ناپذیر و شرح و تفسیرهای محدود و مبتنی بر همین قواعد، نظریات ارسطو را به اصولی خشک و دست و پاگیر تبدیل کرد:

غیر ممکن است ... که بتوان به گونه‌ای رضایت‌بخش در باب ماهیت پیرنگ سخن گفت، مگر این که به هر سه عنصر یا عاملی توجه کنیم که عملاً پیرنگ ترکیبی از آنهاست. به عبارت دیگر، پیرنگ‌ها بر حسب این که اساس ترکیب‌شان کدام یک از سه عنصر سازنده‌ی پیرنگ باشد، ساختاری دیگرگون خواهند داشت. بدین سان ما شاهد پیرنگ‌های کنش، پیرنگ‌های شخصیت و پیرنگ‌های اندیشه هستیم. در نوع نخست، اساس ترکیب و مبنای اصلی عبارت است از تغییر و تحوّل نسبتاً کامل که به تدریج یا یکباره در موقعیت قهرمان اصلی داستان روی می‌دهد و دو عنصر شخصیت و اندیشه نیز در آن نقش دارند؛ چنان که در *آدیپ* و *برادران کارامازوف*. در نوع دوم، اساس و مبنا عبارت است از فرآیند کامل تحوّل در شخصیت اخلاقی قهرمان اصلی که از طریق کنش داستانی شکل می‌گیرد یا تسریع می‌شود و هم در خود کنش و هم در اندیشه و احساس نمود می‌یابد؛ چنان که در *تصویر یک بانو نوشته‌ی هنری جیمز*. در نوع سوم، اساس و مبنا عبارت است از فرآیند کامل تحوّل در اندیشه‌ی قهرمان اصلی و به تبع آن در احساس

او. این تحوّل از طریق شخصیت و کنش تحقق می‌یابد و به فعلیت می‌رسد؛ چنان که در ماریوس اپیکوری اثر پتر.^۱

این نظر، در حقیقت، چیزی جز تحریف ماهرانه‌ی دیدگاه ارسطو نیست؛ منتها کرین با اتکا به برداشتی گسترده‌تر از مفهوم پیرنگ و کنش، مجموعه‌ای از مفاهیم منظم و سنجیده را عرضه می‌کند که برای مخاطبان امروزی پذیرفتنی‌تر و جذاب‌تر است. کرین عملاً واژه‌ی پیرنگ را جایگزین واژه‌ی تراژدی می‌کند و بحث خود را از همین نقطه پی می‌گیرد. ارسطو در جایی دیگر نیز به ابهام و پیچیدگی این بحث افزوده است. او در بخش هجدهم کتاب فنّ شعر تراژدی را به چهار نوع تقسیم می‌کند و می‌گوید شاعران توانا باید بتوانند تعداد هرچه بیشتری از این انواع را با یکدیگر ترکیب کنند. از نظر ارسطو این انواع چهارگانه عبارتند از تراژدی مرکب که به کمک دگرگونی و بازساخت شکل می‌گیرد و با پیرنگِ کنش در نزد کرین قابل مقایسه است، تراژدی درد و رنج، تراژدی شخصیت و سرانجام تراژدی صحنه که ساده‌ترین نوع تراژدی است.^۲ کرین در آغاز با توجّه به همین تقسیم‌بندی قائل به پیوند اولیه‌ی پیرنگ، شخصیت و اندیشه می‌شود، اما در نهایت مشکلات و ابهام‌های متن ارسطو او را بر آن می‌دارد که نظریه‌ی خاص خود را ارائه دهد.

دو نکته‌ی دیگر نیز در فنّ شعر هست که نیاز به توضیح دارد: مفهوم کنش واحد و ابزارهای ایجاد ترس و شفقت. پس از فنّ شعر و تحت تأثیر این کتاب، پرداختن به یک کنش منفرد در نمایش و پایبندی به وحدتی که از آن

۱. Pater والتر پتر (۱۸۹۴-۱۸۳۹) نویسنده‌ی انگلیسی. م

Crane, R.S., "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones", p.306.

۲. رجوع شود به زرین کوب: ارسطو و فنّ شعر، ص ۶-۱۴۵. م

نشأت می‌گیرد، به گسترده‌گی مورد توجه قرار گرفت و سرانجام به قاعده‌ی وحدت‌های سه‌گانه - کنش، زمان و مکان - منجر شد. ارسطو چنان اهمیتی برای این مسأله قائل است که می‌گوید هومر در این عمل خود که یک کنش معین را برای ماجرای هر دو داستان *ایلیاد* و *آدیسه* برگزیده تحت تأثیر الهام خدایان بوده و دچار این اشتباه نشده است که بخواهد درباره‌ی تمام وقایع و جزئیات جنگ تروا یا همه‌ی قهرمانی‌های اولیس بنویسد.^۱ برای این که پیرنگ تأثیرگذار و جذاب باشد باید از تمامیت برخوردار باشد و کلّ یگانه‌ای را شکل دهد و به عبارت دیگر آغاز، میانه و پایانی داشته باشد^۲ و علاوه بر آن، حجم آن به اندازه‌ای باشد که به آسانی در حافظه جای بگیرد. اصولاً هر قدر طول و امتداد قصّه بیشتر باشد، البته به شرط آن که درک کامل آن امکان‌پذیر باشد، بهتر است.^۳ ساختارهایی که بر اساس حوادث فرعی گوناگون پدید آمده‌اند فاقد این ویژگی هستند و به آشفتگی می‌انجامند، و در نتیجه، خواننده را از درک مقصود نهایی شاعر بازمی‌دارند. ارسطو لزوماً به پیرنگِ دوگانه عنایتی ویژه ندارد، اما معتقد است که پیرنگ مرکب که از بازشناخت و دگرگونی بهره می‌برد بر دامنه و وسعت داستان می‌افزاید.

تأکید ارسطو بر یک کنش تام و تمام و پیراسته از حوادث نامربوط و زوائد غیر لازم، فی‌نفسه، بحث‌انگیز نیست و به لحاظ نظری مجادله‌ای در پی ندارد، اما مسأله این است که کنش داستانی همواره در مکان و زمان صورت می‌گیرد و با تعریف بنیادین ارسطو از محاکات پیوند می‌یابد. همین نکته‌ی اخیر بحث‌انگیز و مشکل‌آفرین است. باز می‌توان پرسید که میان جهان طبیعی و هنر چه پیوند و ارتباطی وجود دارد؟ چنان که همه‌ی صاحب‌نظران عرصه‌ی جمال‌شناسی و فلسفه‌ی هنر می‌دانند، این پرسشی بنیادین و

۱. در این باره، رجوع شود به زرین‌کوب: *ارسطو و فنّ شعر*، ص ۱۵۸ م.

۲. همان، ص ۱۲۶ م.

۳. همان، ص ۱۵۷ م.

پرمشاجره است. آیا مقصود ارسطو از محاکات این است که هنر به طور کامل از طبیعت تقلید می‌کند؟ اگر چنین باشد، آن گاه که یک تراژدی بر روی صحنه به نمایش درمی‌آید ما را قانع کند که در مکانی رخ می‌دهد که صحنه از طریق محاکات آن را نمایندگی می‌کند و نیز به همین گونه در زمانی معین رخ می‌دهد که زمان روی صحنه آن را باز می‌نماید. در این صورت کنش نمایشی می‌تواند به طور کامل با هنجارهای حقیقت‌نمایی زمانی و مکانی انطباق یابد. ارسطو در این باره سخت‌گیر نیست و صرفاً می‌گوید که طول و امتداد داستان بستگی به مدت زمانی دارد که بنابر احتمال یا ضرورت لازم است تا قهرمان از سعادت به شوربختی سیر کند یا برعکس. منتقدان ایتالیایی و دیگر منتقدان عصر نئوکلاسیک، بجز برخی استثنای مهم، عموماً جانبدار وحدت‌های سه‌گانه بودند، اما بهترین نمایش‌نامه‌نویسان آن عصر چنین نظری نداشتند. در میان نمایش‌نامه‌نویسان بزرگ عصر کسانی چون راسین و بن جانسون پایبند به اصل وحدت‌ها بودند و از میان نمایش‌نامه‌نویسان کِهر کسی چون آنتونی ماندی^۱ مرتد را می‌توان نام برد که زمانی از نظر هم‌عصرانش «در ساخت و طرح نمایش بهترین» محسوب می‌شد. در مجموع، در آن دوران نیز همچون بسیاری ادوار دیگر، منتقدان سخت‌گیر بر اصول و قواعد تأکید می‌کردند، اما اکثر شاعران و نویسندگان در ابداع و آفرینش به راه خود می‌رفتند.

نکته‌ی آخر این که شاعر یا نویسنده چگونه باید پیرنگ نمایش خود را تنظیم و تدوین کند که نه فقط به هنگام اجرا در روی صحنه در بینندگان ترس و شفقت ایجاد کند، بلکه حتی هنگام شنیدن یا خواندن داستان آن نیز شنوندگان و خوانندگان دچار ترس و شفقت شوند؟ پاسخی که معمولاً به

۱. Munday آنتونی ماندی (۱۶۳۳-۱۵۶۰) نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی عصر رنسانس و از معاصران شکسپیر. م

این پرسش داده‌اند بسیار ساده و سراسر است: ترس و شفقت غالباً به سادگی از دگرگونی یا بازشناخت ماهرانه حاصل می‌شوند، زیرا در این حالت عنصر غافلگیری به منطق افزوده می‌شود. این پاسخ قانع‌کننده نیست و اصولاً ترس و شفقت پدیده‌هایی مکانیکی نیستند که به آسانی بتوان آنها را توضیح داد. این دو پدیده از نظر ارسطو بانبروهای شگفت و غیر معمول سر و کار دارند که بهتر است با عبارت فرانسوی «نمی‌دانم چیست»^۱ توصیف‌شان کنیم. به سخن دیگر، نوعی «آن» و کیفیت خاص‌اند که به بیان در نمی‌آیند. این دو عنصر نیز همچون کنش و پیرنگ اجزای لاینفک تراژدی و در حقیقت، هدف و مقصود آنند و باید به هر صورت ممکن تحقق یابند، چون بدون آنها تراژدی به معنای دقیق آن وجود نخواهد داشت. ترس و شفقت به گونه‌ای طبیعی از دل کنش پدیدار می‌شوند و از همین رو از اجزای اساسی پیرنگ نیز به حساب می‌آیند. فورستر که گرایشی ضد ارسطویی دارد، از پیرنگ‌های هاردی^۲ انتقاد می‌کند، زیرا از نظر او در داستان‌های هاردی تقدیری بالاتر و فراتر از کنش داستانی حاکمیت دارد و همه چیز را در سیطره‌ی خود گرفته است؛ حال آن که پیرنگ باید از دل کنش داستان برآید و رشد کند. فورستر تأکید می‌کند که قهرمان داستان باید متناسب با کنش داستان شکل بگیرد، اما درباره‌ی دیگر مسائل عملاً همان اقتضائاتی را لازم می‌شمارد که ارسطو بر اساس محاکات لازم می‌داند.

آر. اس. کرین در بحث از این معضل نتیجه می‌گیرد که میان ساختار پیرنگ و شکل آن (بالفعل یا بالقوه) تفاوت وجود دارد و همین عنصر شکل است که به ایجاد ترس و شفقت و تزکیه‌ی ناشی از آن دو می‌انجامد:

1. je ne sais quoi.

۲. Hardy تامس هاردی (۱۸۴۰-۱۹۲۸) نویسنده‌ی نامدار انگلیسی. م

از منظری هنری و فنی کاملاً روشن است که همان نیرویی که شکل پیرنگ را می‌سازد مهم‌ترین خصلتی است که هر نمایش یا رمانی باید از آن برخوردار باشد. در واقع، همین ویژگی است که به دقیق‌ترین شیوه آثار مبتنی بر محاکات را از دیگر انواع خلاقیت‌های ادبی متمایز می‌کند. بر این اساس، پیرنگ به عنوان جنبه‌ای صوری و شکلی در هر اثر مبتنی بر محاکات، نمی‌تواند در پیوند با کل اثر صرفاً نقش یک ابزار - مثلاً یک چارچوب یا ساز و کار فنی صرف - را داشته باشد، بلکه باید همچون هدفی غایی و مقصودی نهایی تلقی شود که همه‌ی عناصر و اجزای اثر به گونه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم در خدمت آن قرار گیرند و در عین حال کل واحدی را تشکیل دهند. بنابر این، از نظر منتقدی که در پی شناخت و ارزیابی درست اثر است، شکل پیرنگ باید اهمیتی ویژه داشته باشد. او پیش از آن که به پرسش‌ها و مسائل مربوط به جزئیات آن اثر بپردازد، باید به روشن‌ترین وجه ممکن به همین جنبه توجه کند.^۱

این پاسخی مناسب و خلاق است که دست‌کم از لحنی ارسطویی نیز خالی نیست.

در بحث از پیرنگ، دیدگاه‌های افلاطون و هوراس چندان شایسته‌ی توجه نیست، زیرا با این که این دو تن در شکل‌گیری قواعد و اصول نئوکلاسیک نقشی چشمگیر و گسترده داشته‌اند، دیدگاه‌های شان - دست‌کم در باب پیرنگ - به گونه‌ای است که می‌توان آنها را به نظریات مهم‌تر و روشن‌تر ارسطو الحاق کرد. بسیاری از نظریه‌های هوراس را می‌توان به آسانی با دیدگاه‌های ارسطو سازگار کرد. البته دو آموزه‌ی مهم در میان نظریات هوراس هست که هر یک داستان جداگانه‌ای دارند: اصل تناسب یا

1. *Ibid.*, p. 308.

نزاکت و این که وظیفه‌ی هنر عبارت است از تعلیم دادن همراه با لذت و سرگرمی. بنابر اصل تناسب، لازم است که تمامی اجزا و بخش‌های اثر با یکدیگر همگون و متناسب باشند. این همگونی نه تنها به اقتضای اصل حقیقت ماندی - که آن هم در نظریه‌ی او بسیار مهم است - ضرورت دارد، بلکه علاوه بر آن، اصولاً از سامان و ساز و کارهای درونی خود اثر نشأت می‌گیرد. هوراس به هیچ روی به گروتسک^۱ و فرارفتن از حدود تناسب روی خوش نشان نمی‌دهد. او رساله‌ای به پیسونس، با عنوان فرعی هنر شاعری، را با شرح تصویری مضحک و عجیب از موجوداتی با سر انسان و گردن اسب، حیواناتی که بال دارند و زنانی که بخش فرودین بدن‌شان به شکل ماهی است، آغاز می‌کند و می‌گوید که فقط نگارگری یاوه‌کار و به دور از خرد می‌تواند چنین تصویری را ترسیم کند:

ای دوستان من! آیا موجب خنده‌ی شما نخواهد بود که ببینید نگارگری نقش‌هایی را ترسیم کند که در آن سر انسان بر روی گردن اسب جای دارد و اندام‌های حیوانات مختلف را به بدن حیوانی واحد الصاق کرده‌اند و حیوانی را با پر و بال پرندگان گوناگون پوشانده‌اند یا موجودی را با سر و بدن زنی زیبا ترسیم کند که بخش فرودین اندامش همچون ماهیان است؟

از سوی دیگر، هوراس شدیداً دل‌مشغول مخاطبان هنر است که از نظر او باید در محضر هنرمند حاضر شوند و در پرتو رویکرد مبتنی بر محاکات شاعر یا نویسنده درس بیاموزند. شاعر یا نویسنده جهان را بدان گونه که هست باز می‌نمایاند، اما آن را مطابق با قوه‌ی ابداع و خلاقیت خود نظم و سامانی سنجیده می‌دهد. انواع ادبی گوناگون باید متناسب با سبک و محتوایی که از

۱. Grotesque وجود عناصر مضحک، عجیب و غریب، تمسخرآمیز و ناهمخوان در آثار

قبل برای آنها در نظر گرفته شده به کار روند و شاعر یا نویسنده نباید به خود اجازه دهد که از این لحاظ تحوّل در آنها پدید آورد. او همچنین باید در خلق و خواها و عادات انسانی دقت و تأمل کند و آنها را به گونه‌ای مناسب در هنر بازتاب دهد؛ مثلاً در اثری که خلق می‌کند افراد پیر باید همچون پیران و افراد جوان همچون جوانان به نظر آیند و رفتار کنند. اگر همه چیز، چنان که باید، در جای مناسب خود قرار گیرد، اصول بنیادین هر نوع ادبی نیز حفظ می‌شود و زبان هم ضابطه‌مند و سنجیده خواهد بود. در این صورت، لذت و سرگرمی فراهم می‌آید و شاعر یا نویسنده خواهد توانست در خلال همین لذت و سرگرمی به وظیفه‌ی خود برای تعلیم نیز عمل کند و به ارشاد مخاطب پردازد. اگر همه‌ی این مسائل به‌خوبی تحقق یابد، اثر ادبی کارکردی اخلاقی نیز خواهد داشت. این جنبه‌ی اخلاقی، به گونه‌ای نهفته، در فلسفه‌ی هنر ارسطو نیز وجود دارد، اما در فنّ شعر چندان مجالی برای بروز نیافته است. هنگامی که در قرن شانزدهم افکار ارسطو و هوراس درهم آمیخت، همین نکته‌ی اخیر یکی از مهم‌ترین عوامل پیوند این دو نظام نظری را فراهم آورد.

الحاق دیدگاه‌های افلاطون به این مجموعه، از یک سو، به قوام و رواج بیشتر آن کمک کرد و از سوی دیگر، موجب تشنّت و ناسازگاری آن شد. افلاطون در رساله‌ی فایدروس و ایون از الهام شاعرانه با ستایش سخن گفته است، اما آنچه در آثار او، به لحاظ بحث ما، اهمیت دارد بخش کوچکی از کتاب دهم جمهوری است که در آن محاکات را، پس از حقیقت و تقلید از آن، در مرتبه‌ی سوم جای می‌دهد و کار شاعر را تقلیدِ تقلید می‌شمارد و سرانجام شاعران را به این اتهام که حقیقت را نمی‌گویند از مدینه‌ی آرمانی خود می‌رانند. این نگرش طبعاً به پرسش‌های تازه‌ای در باب ماهیت محاکات انجامید. دامنه‌ی این پرسش‌ها به مرور زمان وسعت بیشتری یافت و محدود

به چگونگی ارتباط هنر و امر واقع نماند. حتی درباره‌ی «علت وجودی» و ضرورت حضور این پدیده در جهان مسیحیت نیز پرسش‌ها و تردیدهایی پدید آمد. به تدریج اوضاع چنان شد که پاسخ‌های کلی رایج در قرن شانزدهم مبنی بر این که محاکات به دلیل کارآیی و سودمندی‌اش خوب است، دیگر کافی نبود. اکنون پرسش‌هایی از این دست مطرح می‌شد که آیا محاکات اساساً حقیقت دارد یا با حقیقت نسبتی دارد؟ و آیا محاکات با هستی‌شناسی فلسفی قابل جمع است و آیا این دو تباین ذاتی ندارند؟ شکسپیر از این معضل استعاره‌ای جمال‌شناسانه ساخته است:

اودری: من معنی «شاعرانه» را نمی‌دانم. نمی‌دانم آیا امور شاعرانه در عمل و سخن صادق است یا نه؟ نمی‌دانم حقیقتاً وجود دارد یا نه؟

تچستون: حقیقتاً نه، زیرا صادقانه‌ترین و حقیقی‌ترین شعرها نیز چیزهای ساختگی و متظاهرا هستند. عاشقان شعر را دوست دارند و این که در شعرها با قسَم و سوگند سخن می‌گویند خود می‌تواند نوعی تظاهر باشد و نه لزوماً بیان حقیقت.

اودری: در این صورت، آیا دوست داری که خدایان مرا شاعرانه می‌آفریدند؟
تچستون: حقیقتاً آری، زیرا تو سوگند یاد می‌کنی که صادق و درستکار هستی؛ اما اگر شاعر بودی می‌توانستم امیدوار باشم که تظاهر می‌کنی.
اودری: پس نمی‌خواهی که من صادق باشم.

تچستون: حقیقتاً نه، مگر این که از زیبایی بی‌بهره بودی؛ زیرا همراه شدن درستکاری با زیبایی همچون همراه شدن شکر با عسل است.
جکز: (با خود) عجب احمقی!^۱

1. Shakespeare, *As You Like It*, III, iii.

این پرسش هیچ‌گاه با دقت و ایجازی چنین پاسخ نیافته بود؛ پاسخی آکنده از صداقت و هنر، عسل و شکر و همراه با شانه بالا انداختن شوریده‌ای لاابالی! با این حال، این معضل همچنان پا برجا ماند. هنوز هم می‌شد پرسید که داستان از چه نظر حقیقت دارد یا چه نسبتی با حقیقت دارد؟ و آیا این واقعیت که داستان به گونه‌ای گزینشی و به اختیار و انتخاب نویسنده طرح و سامان می‌یابد موجب نخواهد شد که محاکات از حقیقت دور و به اکاذیب متمایل گردد؟

در سرآغاز قرن هفدهم قواعد کاملاً مستقر شده بودند و ادبیات مبتنی بر اصول و قواعد در حال پیشرفت و شکوفایی بود بی آن که بتواند مدّعی پیروزی کامل یا اکثریت مطلق شود. نکته‌ی جالب این است که به محض استقرار کامل قواعد، صدای عصیانگران مخالف هم شنیده شد. جدالی که با عنوان نزاع کهن‌گرایان و نوگرایان مشهور شد در چندین جبهه ادامه یافت تا این که سرانجام به تحولات پرشتاب و دگرگونی‌های عظیم قرن هجدهم انجامید. درآیدن در رساله در باب نمایش منظوم که با اسلوبی فنی و درخشان نوشته شده، گزارشی فشرده اما نسبتاً جامع از عمده‌ترین مجادلات و مسائل مورد بحث در آن عصر فراهم آورده است. در همان زمان که صدای توپ‌های جنگی انگلیس و هلند در دوردست‌ها از نبردی دریایی میان دو کشور خبر می‌داد، در ساحل آرام رود تایمز مباحثه‌ای پرشور میان چهار شخصیت خیالی درآیدن آغاز می‌شد. این چهار شخصیت که نام‌هایی یونانی دارند (یوجینوس، کرایتس، لیسیدیوس و نشاندر) نماینده‌ی چهار دیدگاه متفاوتند. موضوع اصلی این مباحثه بلاغت و پیرنگ است و به مناسبت مسائلی از این دست نیز مطرح می‌شود: ضرورت یا عدم ضرورت پیروی از قواعد، نزاع کهن‌گرایان و نوگرایان و این که کدام برترند، مقایسه‌ی نمایش‌نامه‌نویسان فرانسوی و انگلیسی و جانبداری و انتقاد از آنان و مهم‌تر از همه این که چگونه باید اثری را تألیف کرد و چه تألیفی شایسته‌ی تمجید و ستایش است.

این مباحثه‌ی چهار جانبه که در فضایی منصفانه صورت می‌گیرد، به نتیجه‌ای قطعی منجر نمی‌شود. تصوّر عمومی بر این است که نئاندر خود درآیدن است و البته در دفاع از رساله در باب نمایش منظوم دقیقاً خود اوست که بی‌هیچ نقابی سخن می‌گوید. مقایسه‌ی این دو اثر مؤید همین استنباط است. فضای منصفانه و آرام رساله‌ی اصلی که پذیرای دیدگاه‌های متفاوت است و مباحثات در حال و هوایی دوستانه صورت می‌گیرد و نیز خونسردی مؤلف که راه‌حلی قطعی ارائه نمی‌دهد، نمودهایی از نوعی دوره‌ی گذار را بازتاب می‌دهند. گویی که هنوز تکلیف بسیاری از مسائل روشن نشده است. در سده‌ی بعد و هنگامی که سلطه‌ی نظام و قواعد کلاسیک سستی گرفت، این تساهل جای خود را به نوعی شرارت و تندخویی داد. در قرن هجدهم نظام و سامان سنجیده‌ی ابداع و آفرینش ادبی دستخوش آشفتگی و پریشانی شد و بازیگوشی جای انضباط را گرفت.

در همین سده‌ی هجدهم لارنس استرن در رمان *تریسترام شندی* عدم امکان پی‌افکندن پیرنگ دقیق و سنجیده را نشان داد و بر آن پای فشرد. با این حال، اشتباه خواهد بود اگر چنین فرض کنیم که اصول و قواعد مربوط به پیرنگ به کلی بی‌اعتبار و منسوخ شدند:

مادر عزیزم! تو باید بدانی - البته پنجاه مسأله‌ی ضروری‌تر هست که قبل از آن باید بگویم - که من صد گرفتاری عجیب دارم که قول داده‌ام آنها را حل و فصل کنم و هزار مصیبت و بدبختی مخصوص به خودم بر دلم سنگینی می‌کند. این بدبختی‌ها بر روی هم تلنبار شده‌اند. گاوی (فردا صبح) وارد حصارکشی‌های عمو توبی شد و دو علف و نیم از کشته‌های خشک شده‌ی او را خورد، زمین باغ را هم خراب کرد و چند گیاه کنار دیوار و زیر داربست را هم از ریشه کند. تریم اصرار دارد که باید مسأله به دادگاه نظامی احاله شود، گاو به

قتل برسد، دکتر اسلاپ به صلیب کشیده شود، خود من هم زجرکش شوم و در همان روزی که مرا غسل تعمید داده‌اند به شهادت برسم. آه که ما همگی چه بدبختیم. من شخصاً می‌خواهم راهی برای نجات خودم پیدا کنم، اما وقت چندانی نداریم که صرف خواهش و تمنا کنیم. پدرم را خوابیده بر بسترش رها کرده‌ام. عمویم توبی هم، نشسته بر صندلی جواهرنشانش، در کنار اوست. من به آنها قول داده‌ام که ظرف نیم ساعت به آنجا بازگردم و حالا سی و پنج دقیقه گذشته است. یقیناً این مسأله در میان همه‌ی معضلاتی که تاکنون یک نویسنده‌ی فانی با آن روبه‌رو بوده از همه مهم‌تر و دشوارتر است، زیرا من باید کتاب مفصل هافن شلاوکن برگیوس^۱ را به پایان برسانم، گفتگویی را که میان پدر و عمویم توبی در باب پیشنهادها و راه‌حل‌های ارائه شده از جانب پریگنیتس، اسکرودروس، آمبروز، پارائیسوس، پونوکراتس و گرنگازی پر صورت گرفته روایت کنم، حکایتی را از کتاب شلاوکن برگیوس ترجمه کنم. و همه‌ی اینها را باید در کمتر از پنج دقیقه صورت دهم. بنابراین، اصلاً وقت ندارم. وای به حال کله‌ام! کاش دشمنانم می‌توانستند داخل آن را هم ببینند!

سنت‌ها و قواعد به‌سختی از میان می‌روند و حتی انکار مطلق آنها به حیات و تداوم‌شان کمک می‌کند و نظریه‌ها عادت‌شان این است که پس از افول از نو متولد می‌شوند.

یکی از نامدارترین و تأثیرگذارترین منتقدان نیمه‌ی قرن بیستم، نورتروپ فرای، میراث انتقادی ارسطو را زنده کرد و آن را در پرتو نگرشی یونگی از نو تفسیر کرد. با این که اسم‌ها و اصطلاح‌های ارسطویی تقریباً در جای جای کتاب تحلیل نقد^۲ پراکنده‌اند، اما جالب توجه‌ترین جنبه‌ی کتاب

۱. این اسم‌ها ساختگی‌اند. م

۲. این کتاب با ترجمه‌ی صالح حسینی (نیلوفر، ۱۳۷۷) به فارسی ترجمه شده است. م

این است که از گذشته گسسته است. فرای تحولات کلمه‌ی اسطوره را از منظری شبه‌یونگی و با نگاهی غیر معمول و متفاوت دنبال می‌کند و در عین حال، آن را به شیوه‌ای خاص با میتوس یا پیرنگ ارسطویی پیوند می‌دهد. در این تردیدی نیست که فرای به پیرنگ توجهی ویژه دارد، اما برای او نه فقط پیرنگ، بلکه اصولاً همه‌ی اسباب و ادوات ارسطویی خطوط کلی و نشانه‌هایی به شمار می‌روند که می‌توان با اتکا به آنها به تحلیل تازه‌ای از سیر تحول اسطوره در ادبیات دست یافت. از همین رو است که در میان چهار مقاله‌ی نظری کتاب، «نظریه‌ی اسطوره‌ها» برجستگی بیشتری دارد. این مقاله از مقاله‌ی «نظریه‌ی انواع» طولانی‌تر است و مقاله‌های «نظریه‌ی وجوه» و «نظریه‌ی سمبل‌ها» را تحت الشعاع قرار داده است. فرای در مقام نظریه‌پرداز از همان آغاز اتکای بنیادین خود به ارسطو را انکار نمی‌کند و بسیاری از واژگان و اصطلاحاتش را از او می‌گیرد، اما بسیار زود به آن چیزهایی روی می‌آورد که دغدغه‌های خلاقانه‌ی خود اوست. شاید بیراه نباشد اگر فرای را هوراس عصر ما بنامیم. او نیز هوشمند، نکته‌سنج و باذوق است؛ کاملاً مستقل از منابعش نیست؛ التقاطی، توصیفگر و خودرأی است.

فرای، بلندپروازانه، در پی توصیف و ارزیابی ادبیات است. کتاب او، از برخی جهات، شبیه به نوعی «دفاع از شعر» امروزمین به نظر می‌آید که به قصد رویارویی با دشمنی گستاخ نوشته شده باشد. از سوی دیگر، «مقدمه‌ی جدلی» کتاب دعوتی است برای تبدیل نقد به مطالعه و تحقیقی نظام‌مند. از نظر فرای همچنان که علوم طبیعی به دلیل اتکا به مجموعه‌ای از تجربه‌های قابل اثبات و تحقیق‌پذیر اعتبار دارد، ادبیات نیز باید نشان دهد که مبانی ملموس و استواری دارد که می‌توان با اتکا به آنها نظام‌ها و تحلیل‌هایی منظم و روشمند آفرید. مقدمه‌ی فرای رنگ و بویی شبه علمی دارد و این پرسش را به ذهن می‌آورد که آیا اصولاً خود دانشمندان اشتیاقی دارند که چنین

تملق‌هایی را در ستایش روش علمی از زبان یک متخصص ادبیات بشنوند. ائکابه ارسطو فرای را در جایگاهی ممتاز قرار می‌دهد و به او اقتدار و مرجعیتی احترام‌برانگیز عطا می‌کند. همین امر به او امکان می‌دهد که با جدیت و صراحتی امروزی همان شگرد قدیمی‌ای را بازآفرینی کند که روزگاری پرتله‌لوته^۱ نقیضه‌ی طنزآمیز آن را آفریده بود.

فرای بحثش را از همان جایی آغاز می‌کند که ارسطو آغاز کرده بود، اما از صفحه‌ی دوم نخستین مقاله‌ی کتاب با عنوان «نقد تاریخی: نظریه‌ی وجوه»، خواننده را از مباحث ارسطویی به فرضیه‌های نظری کاملاً تازه‌ای می‌کشانند که ابداع خود اوست. او در همان حال که مواد و تمهیدات لازم برای نگارش مقاله‌اش را از ارسطو می‌گیرد، بر این نکته تأکید دارد که ادبیات انسان‌هایی بهتر یا بدتر یا همانند ما پدید می‌آورد. فرای شالوده‌ی اصلی نظام ابداعی خود را بر همین گزاره‌ی ساده و نه چندان جالب بنا می‌نهد و در ادامه شیوه‌ای منظم و ساده را برای بررسی انواع پیرنگ‌ها و ساختارهای ادبی عرضه می‌کند. این بخش از نوشته‌ی او را در اینجا نقل می‌کنیم تا هم توفیق او را در نظریه‌پردازی نشان دهیم و هم مستقیماً با شور و شوق و هیجانی آشنا شویم که در جای جای این اثر دیده می‌شود:

آثار داستانی را، نه به لحاظ معنوی و اخلاقی، بلکه با توجه به نیروی کنش قهرمان که بیشتر یا کمتر یا کمابیش همسان نیروی عمل ما است، می‌توان چنین طبقه‌بندی کرد:

۱. اگر قهرمان، به لحاظ سنخ و نوع، برتر از دیگران و نیز برتر از محیط آنها باشد، موجودی الهی و آسمانی است و داستان او اسطوره — به معنای معمول

۱. Pertelote نام مرغی که در یکی از حکایت‌های جفری چاسر با خروسی مجادله می‌کند. م

آن یعنی سرگذشت یکی از ایزدان - خواهد بود. این داستان‌ها در ادبیات جایگاهی مهم دارند، اما قاعدتاً در خارج از مقولات ادبی معمول جای می‌گیرند. ۲. اگر قهرمان، به لحاظ مرتبه و درجه، برتر از دیگر انسان‌ها و نیز محیط خویش باشد، قهرمانی خواهد بود که نمونه‌ی کامل آن را در رمانس‌ها می‌بینیم. اعمال این قهرمان شگفت و خارق‌العاده است، اما خود او انسان محسوب می‌شود. ... در اینجا از اسطوره، به معنای دقیق آن، فاصله می‌گیریم و به قلمرو افسانه، قصه‌های عامیانه، داستان پریان و وابسته‌ها و زیرمجموعه‌های آنها وارد می‌شویم.

۳. اگر قهرمان، به لحاظ مرتبه و درجه، برتر از دیگر انسان‌ها باشد اما از محیط طبیعی خود برتر نباشد، رهبر است. ... این قهرمان وجه برتر محاکات را نمایندگی می‌کند و از همین رو در اغلب حماسه‌ها و تراژدی‌ها حضور دارد و همان قهرمانی است که اساساً ارسطو در نظر داشته است.

۴. اگر قهرمان نه بر دیگر انسان‌ها برتری داشته باشد و نه بر محیط خود، یکی از ما انسان‌های معمولی است: ما در مقابل حیث انسانی مألوف او واکنش نشان می‌دهیم و از شاعر یا نویسنده انتظار داریم که در پرداختن به او همان اصول و معیارهای مبتنی بر امکان و احتمال را به کار گیرد که ما بر اساس تجربه‌ی خود با آن آشنایی داریم. این قهرمان وجه فروتر محاکات را نمایندگی می‌کند و از همین رو در اغلب کمدی‌ها و داستان‌های رئالیستی حضور دارد. «برتر» و «فروتر» در اینجا معنی ارزشی و مقایسه‌ای ندارد، بلکه صرفاً تمایز را نشان می‌دهد. ...

۵. اگر قهرمان، به لحاظ هوش و ذکاوت، فروتر از ما باشد، به گونه‌ای که احساس کنیم از جایگاهی رفیع به صحنه‌ای می‌نگریم که در آن بندگی و حقارت یا بی‌معنایی و بطلالت نمایش داده می‌شود، در این صورت قهرمان متعلق به وجه ته‌گمی و طنزآمیز است.

اگر بر اساس این طبقه‌بندی به ادبیات داستانی اروپا در طی پانزده قرن گذشته نظر کنیم، درمی‌یابیم که این ادبیات به طور مداوم رو به انتهای جدول سیر کرده است.^۱

فرای با استفاده از «محاکات برتر»، «محاکات فروتر» و «وجه تهکمی» چشم‌انداز کلی معضل نئوکلاسیک در پرداختن به سبک‌ها و نوع‌های ادبی را به روشنی ترسیم می‌کند و با طبقه‌بندی تازه‌ای که ارائه می‌دهد عملاً طرحی عمیق و کارآمد برای طبقه‌بندی همه‌ی پیرنگ‌ها بر اساس نوع قهرمان داستان فراهم می‌آورد.

روند نظام‌آفرینی فرای همچنان تداوم می‌یابد و ابعاد تازه‌ای به خود می‌گیرد تا این که با چرخه‌های گیاهی، خدایان خورشیدی و دیگر مفاهیم اسطوره‌ای یونگ پیوند می‌یابد. با این حال، واژگان و اصطلاحات ارسطویی همچنان در همه‌ی مباحث او حضور دارند و اصطلاحات کلیدی یونانی دائماً از نو تعریف می‌شوند. از نظر فرای به همان صورت که تاریخ ادبیات عبارت است از حرکت مداوم «نظریه‌ی وجوه»، دیدگاه‌های ارسطو نیز پایه‌پای تاریخ ادبیات در حال تحوّل دائمی و دستخوش ارزیابی مجدد است. مثلاً او اصطلاح ارسطویی «اندیشه» را ذکر می‌کند (البته فرای معادل یونانی^۲ آن را به کار می‌برد، زیرا ظاهراً معتقد است همه‌ی این کلمات باید از نو ترجمه شوند) و ادّعا می‌کند که معادل این اصطلاح در نقد ادبی جدید همان «مضمون» است. از نظر فرای آن گاه که می‌گوییم «مقصود این داستان چیست؟» عملاً به همین عنصر توجه داریم.^۳ او در مقاله‌ای که بعدتر با عنوان «اسطوره، داستان و جابه‌جایی» نوشت، مسأله‌ی تحوّل معنایی اصطلاحات را به مرزهای تازه‌ای

1. Frye, N., *Anatomy of Criticism*, pp.33-4.

2. Dianoia

3. Frye, *Ibid.*, p. 52.

کشانید و مدعی شد که اصطلاح «مضمون» اساساً سه لایه‌ی معنایی جداگانه دارد: نخست «موضوع» به معنای مرسوم آن، دوم «اندیشه» یا پرتو هدایتگری که شعر بر ذهن خواننده‌ی اهل تأمل می‌افکند و علاوه بر این دو معنی و فراتر از واژگان ابتدایی و نارسای ما، این اصطلاح معنای سوم‌ی نیز دارد که همان میتوس یا پیرنگ است آن‌گاه که به عنوان تجربه‌ای واحد جلوه‌گر می‌شود و کلیت آن به تمامی در ذهن ما نقش می‌بندد.^۱ بدین سان، مضمون در سیر تحوّل خود به واژه‌ای عام و فراگیر تبدیل می‌شود که جای پیرنگ را نیز می‌گیرد یا آن‌چنان که فرای در ادامه‌ی مطلب خود با اندکی تردید می‌گوید، «در شکل دادن به کنش داستان با پیرنگ پیوندی نزدیک برقرار می‌کند و با آن یگانه می‌شود».^۲

کتاب *قابل‌های هویت* که این مقاله‌ی فرای نیز در آن به چاپ رسیده، در صدد است تا نظریه‌ی خود او در کتاب *تحلیل نقد* را به گونه‌ای عملی و انتقادی به کار گیرد و بر آثار ادبی انطباق دهد. این کوشش نیز به نوبه‌ی خود آشفته‌گی و تشتی را در حوزه‌ی اصطلاحات نقد ادبی دامن زد که شبیه به همان وضعیتی بود که در دوره‌های قبل و به هنگامی رخ داد که منتقدان کوشیدند نظریه‌ی ارسطو را بر آثار ادبی تطبیق دهند. خود فرای دوست دارد که این فرآیند را «علم ادبیات» بنامد. از نظر او مهم‌ترین مسأله در نقد ادبی این است که واژگان انتقادی ما ابتدایی و نارسا است و ما برای بیان افکار دقیق در این عرصه واژگان مناسبی در اختیار نداریم. از سوی دیگر، این واقعیت را نیز نمی‌توان نادیده گرفت که واژه‌ها در طول زمان دستخوش تحوّل معنایی می‌شوند. بنابر این، واژه‌های یونانی میتوس (پیرنگ) و دایانوئیا (اندیشه) نیز مطابق با همین قاعده معانی تازه‌ای به خود گرفته‌اند. آنچه دقیقاً روشن نیست

1. Frye, "Myth, Fiction and Displacement", p. 24.

2. Ibid., p. 28.

روشی است که فرای در مواجهه با این مسأله در پیش گرفته است. در ظاهر چنین به نظر می‌آید که رویکرد او تا حدودی جنبه‌ی خودجوش و ابتکاری دارد و دیگران نمی‌توانند به آسانی از آن پیروی کنند. او دائماً به واژه‌های یونانی رجوع می‌کند و بنابر مقتضیات ناپایدار عرصه‌ی نقد، آنها را به یکدیگر ربط می‌دهد یا از هم جدا می‌سازد و دلالت‌های ضمنی‌شان را برجسته می‌کند یا نادیده می‌گیرد. فرای یکی از بزرگترین منتقدان روزگار ما است و امیدواریم که بحث او درباره‌ی شکل و محتوا (میتوس و اسطوره) بر واژگان نقد ادبی پرتو تازه‌ای افکنده باشد.

در سال ۱۹۲۸ ادوین میور کتاب کوچکی در باب رمان منتشر کرد. پیش از او نیز کسان دیگری همچون فورستر، لایک^۱ و کاراترز^۲ به این موضوع پرداخته بودند. تفاوت کتاب میور با کتاب‌های دیگر آن است که این کتاب به طور خاص به انواع پیرنگ‌آرایی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه پیرنگ‌های مختلف ساختارهایی متفاوت را خلق می‌کنند. این کتاب بی‌ادعا که ساخت رمان^۳ نام دارد، به عنوان کتابی مقدماتی بسیار ارزشمند و مهم است. در سال ۱۹۶۷ چاپ دهم این کتاب منتشر شد و هنوز هم به چاپ می‌رسد و خواننده دارد. جریان اصلی نقد ادبیات داستانی در قرن بیستم عمدتاً معطوف به رمان بوده و به دیگر قالب‌ها و آثار داستانی چندان عنایتی نداشته است. کتاب میور نیز از همین قاعده پیروی می‌کند. این کتاب چون قبل از جنبش‌های پیشگام و پر ادعای دهه‌های اخیر نوشته شده است، تا

۱. Lubbock بررسی لایک (۱۸۷۹-۱۹۶۵) منتقد و ادیب انگلیسی. او دوست نزدیک

هنری جیمز بود و پس از مرگ جیمز برخی از آثار او را ویرایش و منتشر کرد. م

۲. Carruthers جان کاراترز منتقد ادبی و نظریه پرداز هم‌روزگار ما. م

۳. این کتاب با ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای (علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳) به فارسی ترجمه

شده است. م

حدودی ساده و بی‌پیرایه است. این سادگی و یژگی مشترک اغلب آثاری است که تحت تأثیر فلسفه یا روان‌شناسی، یا هر دو، تألیف نشده‌اند. ساخت رمان، همچون دیگر آثاری که بارویکردی توصیفی نوشته شده‌اند، مبتنی بر سنجش، مقایسه و طبقه‌بندی است و مؤلف آن تلاش کرده تا حتی‌الامکان بر معیارها و ملاحظات ادبی محض تکیه کند. این کتاب کوچک برای هر کس که بخواهد به تحقیق و مطالعه در باب رمان پردازد اثری ارزشمند و شروعی بسیار مناسب است؛ به‌ویژه اگر این شخص هنوز اندک اعتقادی داشته باشد که ممکن است ارسطو در این عقیده‌اش بر حق بوده باشد که پیرنگ روح و اساس داستان است. میور فصلی از کتابش را نیز به این مسأله‌ی بحث‌انگیز اختصاص داده که پیرنگ واقعاً چیست و چگونه می‌توان آن را توصیف کرد. «اصطلاح پیرنگ... اصطلاحی است مشخص؛ اصطلاحی است ادبی. این اصطلاح قابلیت اطلاق عام را دارد. می‌توان آن را در عام‌ترین و گسترده‌ترین معنا به کار برد. پیرنگ برای همگان - و نه فقط منتقدان - بیانگر زنجیره‌ای از حوادث و رویدادها در داستان است و مبنایی است که این حوادث بر آن اساس درهم تنیده می‌شوند.»^۱ نویسنده نخست دیدگاه‌های بنیادین ما درباره‌ی پیرنگ را یادآوری می‌کند که به نوبه‌ی خود راهگشا و مفید است و سپس در فصل‌های آغازین کتاب با زبانی روشن به بحث از رمان عمل و رمان شخصیت می‌پردازد. رمان عمل شخصیت‌هایی محدود می‌آفریند تا زمینه‌ساز حوادث داستان شوند. این نوع رمان شامل اغلب داستان‌های ماجراجویانه و آن دسته از آثار داستانی می‌شود که از بخش‌های مختلف و ماجراهای فرعی ترکیب یافته‌اند. دکتر فاوستوس اثر مارلو^۲ نمونه‌ای شاخص

1. Muir, *Structure of the Novel*, p. 16.

۲. Marlowe کریستوفر مارلو (۱۵۹۳-۱۵۶۴) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی. م

از این دست آثار است. رمانِ شخصیت (مثل بازار خودفروشی^۱، اثر ثکری) اساساً به سیرِ علت و معلولی کنش داستان چندان توجهی ندارد و پیرنگ آن مبتنی بر نظم و سنجیدگی نیست و از همین رو مؤلف آن می‌تواند تمامی توان خود را صرف توصیف دقیق و مفصل شخصیت‌ها کند. میور در فصلی از کتاب که به زمان و مکان اختصاص دارد، بی‌آن که وارد فلسفه‌پردازی‌های بی‌حاصل شود که اصولاً در بینش او جایی ندارد، به این نکته اشاره می‌کند که رمانِ عمل بر پایه‌ی گسترش در زمان شکل می‌گیرد و به جغرافیای مکانی چندان عنایتی ندارد. از سوی دیگر، رمانِ شخصیت بر پایه‌ی گسترش در مکان تکوین می‌یابد و رشد و تحول آن اساساً در گرو زمان نیست.

از تقسیم‌بندی‌ها و راهنمایی‌های کلی و اولیه که بگذریم، مؤلف فصل اصلی کتاب را به رمان دراماتیک اختصاص داده است که از نظر او منسجم‌ترین نوع رمان و اوج تکامل این نوع ادبی است. رمان دراماتیک با همان چیزی قابل انطباق است که ارسطو آن را تراژدی می‌نامد. البته میور از ارسطو نام نمی‌برد. در رمان دراماتیک – که نخست جین آستین دست به نگارش آن زد و سپس در بلندی‌های بادگیر امیلی برونته و برخی آثار تامس هاردی تداوم یافت – زمان و شخصیت به یک اندازه اهمیت دارند و هیچ یک از این دو دیگری را تحت الشعاع قرار نمی‌دهد. در حقیقت، زمان و شخصیت به گونه‌ای رازآلود از پویش نیرویی حیات‌بخش تأثیر می‌پذیرند که محصول ساز و کارهای درونی داستان است. میور، با اشاره به مفهوم نیچه‌ای «سایش و نرمش لبه‌ها و خطوط تند و تیز»، می‌گوید که «خطوط عمل داستانی باید مشخص شود، اما زندگی نیز باید همواره چون سیلابی بر این خطوط جاری شود و آنها را بساید یا خم کند.»^۲ نظم و نظام و شخصیت‌پردازی و... همگی

۱. این رمان را منوچهر بدیعی (نیلوفر، ۱۳۶۸) به فارسی ترجمه کرده است. م

2. Ibid., p. 48.

لازم‌اند، اما نمی‌توان به این منطق خشک اکتفا کرد. می‌ور بر این نکته تأکید دارد که در رمان دراماتیک هیچ‌گونه عدم توازنی دیده نمی‌شود که موجب برجستگی یکی از عناصر و تضعیف عنصر دیگر شود؛ همچنان که نقش پیرنگ در عمل داستانی این نوع رمان بیش از حد برجسته و محسوس نیست و توصیف شخصیت‌ها نیز به افراط نمی‌گراید. نویسنده‌ی این نوع رمان به هنگام ترسیم خطوط اصلی داستان دچار خطا نمی‌شود و از حد اعتدال تجاوز نمی‌کند. تأکید بیش از حد بر پیرنگ به همان اندازه خطرآفرین است که آزادی بی‌حد و حصر. شارلوت برونته در جین‌ایر به مرز آفریدن رمان دراماتیک نزدیک شده است، اما حادثه‌ی آتش‌سوزی و از میان رفتن همسر آقای روچستر در میان شعله‌های آتش نوعی ناهمگونی در سیر داستان ایجاد می‌کند و به یکپارچگی اثر آسیب می‌رساند. با تأمل در همین نکته عملاً می‌توان به تفاوت رمان منسجم و نامنسجم و شکست و موفقیت در خلق داستان دراماتیک پی برد.

در نظریه‌ی می‌ور آنچه بیشتر جلب نظر می‌کند زبان خاصی است که در بحث از مهم‌ترین شکل رمان به کار می‌گیرد. از نظر می‌ور در رمان دراماتیک هر بخش از پیرنگ به بهترین شکل و کامل‌ترین وجه با دیگر اجزاء جفت و جور می‌شود و حاصل این ترکیب منسجم نوعی لحن متعالی و حال و هوای فراتر از معمول است. سخن می‌ور در توصیف چگونگی این فرآیند دستخوش ابهام است و تنها هنگامی وضوح بیشتری می‌یابد که در فصل بعد به بحث از زمان و مکان می‌پردازد و از سایه‌ی تراژیک زمان در بلندی‌های بادگیر سخن به میان می‌آورد. می‌ور نیز همچون ارسطو در بحث از روح اثری که نظام و پیرنگی سنجیده دارد اساساً بر نوعی «آن» و کیفیتی «یُدَرَک و لایوَصَف» تکیه می‌کند و صرف نظر از اشاره‌ای که به «خم شدن و ساییدن خطوط تند و تیز» می‌کند، آنچه مستقیماً در این باره اظهار می‌دارد بسیار

محدود و نارسا است. علاوه بر این، در پسِ پشتِ استدلال‌ها و بحث و جدل‌های او نوعی ترجیح شخصی و انتخاب ذوقی را نیز می‌توان دید. مثلاً بلندی‌های بادگیر قبل از زمان ما در میان اکثر صاحب‌نظران و خوانندگان رمانی بزرگ و برجسته محسوب نمی‌شده است، چه رسد به این که رمانی منسجم و یکپارچه تلقی شود. دفاع میور از این رمان که در ضمن بحثی مهم و بنیادین طرح می‌شود، بیش از آن که مبتنی بر استدلالی قانع‌کننده باشد و به صراحت بیان شود، جنبه‌ای تلویحی دارد و متکی بر استدلال نیست و در مجموع صبغه‌ای عاطفی - احساسی دارد و جنبه‌ی تحلیلی آن ناچیز است. میور، برخلاف فرای، در پی آن نیست که نظام جمال‌شناسانه‌ی جامعی را ابداع کند. برعکس، او سعی دارد با استفاده از لغات عادی‌تر از قبیل «پیرنگ ساده» که عمدتاً برگرفته از گنجینه‌ی واژگان مرسوم در سنت ادبی‌اند، مقصود خود را بیان کند. چنین به نظر می‌آید که میور در این نظر خود که پیرنگ در داستان نقش و جایگاهی بس مهم دارد در میان صاحب‌نظران قرن بیستم همتایی نداشته باشد. با این حال، او حتی در حوزه‌ی محدود موردنظرش نیز نتوانسته این ادعا را به‌خوبی اثبات کند.

پیش از به پایان بردن این فصل و جمع‌بندی بحثمان درباره‌ی پیرنگ و محاکات، بهتر آن است که به‌اختصار به دیدگاه‌های تولستوی بازگردیم. تولستوی نویسنده‌ای است که عمیقاً به محاکات توجه دارد و بی‌آن که در آثار مکتوب خود به ارسطو متوسل شود، نظریات و علایقی را بازتاب می‌دهد که عملاً به بقا و دوام محاکات کمک می‌کند. البته باید توجه داشت که او این مسائل را با زبان و بیانی قرن نوزدهمی مطرح می‌کند. تولستوی در دومین پی‌گفتاری که بر جنگ و صلح^۱ نوشته، همچون ارسطو از برتری ادبیات بر

1. Tolstoi, Leo, *War and peace*, ed. George Gibian, New York, 1966.

تاریخ سخن به میان می‌آورد. سِر فیلیپ سیدنی در قرن شانزدهم از این هم فراتر رفته بود. او مدّعی بود که ادبیات هم بر تاریخ و هم بر فلسفه برتری دارد. دیدگاه سیدنی به موضع تولستوی نزدیک‌تر است. از آنجا که جنگ و صلح رمانی است که به اشغال روسیه به دست قوای ناپلئون و نیز تمامی دوران ناپلئون می‌پردازد، تولستوی آن را عمیق‌ترین و پرشورترین بیان مسائل تاریخی تلقّی می‌کند؛ البته تاریخی که رنگ و بویی معنوی و روحی به خود گرفته، با مسائل فردی و شخصی درآمیخته و جزئیات دقیقی از زندگی خصوصی افراد مختلف به آن الحاق شده است. در کانون اندیشگی این رمان شاهد تلاقی دو جریان فکری - فلسفی و کلامی هستیم. این دو جریان خود ابعاد گوناگونی دارند که کنش داستان آنها را تجسّم می‌بخشد. از سوی دیگر و در ارتباطی متقابل، همین جریان اندیشگی است که هم کنش داستان و هم شخصیت‌هایی را که با آن پیوند دارند، می‌آفریند. در واقع، باید میان جنبه‌ی اندیشگی و فنی داستان نوعی ارتباط متقابل قائل شویم. این هنری است که با بلندپروازی تمام به جانب تسخیر آن قلّه‌ای پیش می‌تازد که واگنر، موسیقی‌دانِ بزرگ، آن را دستاوردهای چندگانه‌ی خودآگاه و ناخودآگاه نامیده است. با نگاهی به پی‌گفتار دوم می‌توان دریافت که تولستوی از این که تاریخ با وجود طرد و نفی مفاهیم و یافته‌های قدما نتوانسته مفاهیم و یافته‌هایی نو ابداع کند، خشمگین و ناراضی است. به همین دلیل که تاریخ با ناکامی روبه‌رو شده تولستوی می‌خواهد رمان خود را به جای آن بنشاند. او خود را قادر به این کار می‌داند، زیرا در عین پایبندی به ذکر و توصیف جزئیات تاریخی، به همه‌ی مسائل رنگ و بویی انسانی و معنوی می‌دهد و شخصیت‌هایی را خلق می‌کند که به گونه‌ای واقع‌نمایانه در میان ویرانه‌ها و حوادث خانمان‌سوز تاریخ حضوری زنده و مؤثر دارند.

این تلقّی از محاکات، چنان که می‌بینیم، بسیار افراط‌گرایانه است، زیرا بر

مبنای آن، همه چیز - از گزارش‌های واقع‌گرایانه‌ی صحنه‌های جنگ تا شخصیت‌های خیالی مخلوق ذهن نویسنده - بازتاب طبیعت به حساب می‌آیند. در حقیقت، در این نگرش مبنای اصلی عبارت است از زندگی به آن صورتی که زیسته می‌شود و به گونه‌ای منطقی می‌توان آن را درک کرد. در اندیشه‌ی تولستوی اصولاً هرچیز که از طبیعت دور و با آن ناهمگون باشد در خور سرزنش و ملامت است. تولستوی هنر را نوعی اخلاق سخت‌گیرانه می‌داند که پدیده‌های ناهمخوان با طبیعت در آن جایی ندارند. این پدیده‌ها به گونه‌ای اهانت‌آمیز و حقارت‌بار مهمل و بی‌معنی‌اند. تولستوی نمایش‌نامه‌های شکسپیر را در همین مقوله جای می‌دهد. در واقع، نقد تولستوی بر این آثار و به‌ویژه نمایش‌نامه‌ی شاه‌لیر یکی از غیر معمول‌ترین و هیجان‌انگیزترین نوشته‌هایی است که در جریان نبرد طولانی هواداران محاکات و دوستداران تفسیرهای استعاری از واقعیت به رشته‌ی تحریر درآمده است.

در حیات فکری تولستوی شکافی عمیق را می‌توان نشان داد که نفرت او از شکسپیر پدید آورده و این نویسنده‌ی بزرگ روس را از خیل عظیم ستایشگران شکسپیر در سراسر جهان جدا کرده است؛ ستایشگرانی که زیبایی‌شناس هم‌میهن او، تورگنیف، نیز از زمره‌ی آنان است. تولستوی در سن هفتاد و پنج سالگی تصمیم گرفت یک بار دیگر همه‌ی آثار شکسپیر را با نگاهی بی‌طرفانه از نو مطالعه کند تا مبادا در این داوری خطیر به خطا رفته باشد. استنباط‌های او حیرت‌انگیز و موجب شگفتی‌اند، اما مستند به خود آثار شکسپیر و همراه با استدلال عرضه شده‌اند. خلاصه‌ی سخن تولستوی این است که شکسپیر در جایگاه یک هنرمند، و از همین رو، در مقام گزارشگر طبیعت، فردی است شیاد و فاقد اخلاق:

از همان نخستین کلمات مبالغه‌ای آشکار را حس می‌کنیم: مبالغه در رویدادها، مبالغه در عواطف و مبالغه در پیامدها و نتایج. با یک نگاه می‌توان دریافت که به آنچه می‌گوید اعتقادی ندارد و اصولاً ضرورتی برای آن قائل نیست؛ همچنان که حوادثی را که توصیف می‌کند خود ابداع می‌کند و در قبال شخصیت‌های آثارش کاملاً بی‌اعتنا و غیرمسئول است. او این شخصیت‌ها را فقط برای حضور در صحنه‌ی نمایش تصویر و ترسیم می‌کند و به همین دلیل آنها را و می‌دارد همان کاری را صورت دهند و همان چیزی را بگویند که تماشاگران را شیفته می‌کند. در نتیجه، ما نمی‌توانیم رویدادهای داستان یا رفتارهای قهرمانان یا رنج‌هایی را که متحمل می‌شوند عمیقاً باور کنیم. برای درک بهتر این نکته که حس جمال‌شناختی به کلی از آثار شکسپیر غایب است، می‌توان این آثار را با نوشته‌های هومر مقایسه کرد. آثار منسوب به هومر از جوهری هنری، شاعرانه و اصیل برخوردارند و مؤلف یا مؤلفان این آثار با آنها زندگی کرده‌اند، اما آثار شکسپیر به گونه‌ای است که گویی اجزاء و عناصر سازنده‌ی آنها از دیگران گرفته شده و به طرزی تصنعی با یکدیگر پیوند یافته و مؤلف برای تلفیق و ترکیب آنها تکه خرده‌هایی از حوادث و مسائل را نیز به مناسبت ابداع کرده است. در مجموع، آثار شکسپیر هیچ نسبتی با هنر و شعر ندارند.^۱

بدتر آن که شکسپیر یک سارق ادبی حرفه‌ای است و طرح اصلی پیرنگ‌های خود را از نویسندگان دیگری گرفته که به مراتب بر او برتری دارند. او در همه‌ی این موارد با بی‌اعتنایی به علّیت، انگیزش و حقیقت‌مانندی عملاً منابع اصلی اقتباس خود را تباه کرده است. داستان چنتسیو^۲ که شکسپیر *آتلولو*

1. Tolstoi, Leo, *Tolstoi on Shakespeare*, p. 55.

۲. Cinzio / Cinthio جوانی جرالدی چنتسیو (۱۵۷۳-۱۵۰۴) نویسنده و فیلسوف

را بر مبنای آن نوشته، به مراتب از نمایش نامه‌ی شکسپیر بهتر و از نظر اجتماعی سنجیده‌تر و متناسب‌تر است و نمایش اولیه‌ی شاه‌لیر و دخترانش از نظر وفاداری به طبیعت و ترسیم رفتار انسانی بر اقتباس شکسپیر برتری دارد. تولستوی برای اثبات دیدگاه خود شاه‌لیر شکسپیر را به دقت و صحنه به صحنه بررسی می‌کند تا نشان دهد که مردم در موقعیت‌های واقعی چنین رفتار نمی‌کنند و به این شیوه سخن نمی‌گویند. او نتیجه می‌گیرد که مؤلف اصل محاکات را رعایت نکرده است. از نظر تولستوی نفرین‌ها و دشنام‌هایی که بر زبان قهرمانان جاری می‌شود و استعاره‌هایی که دلقک به کار می‌برد خود جوش و طبیعی به نظر نمی‌آیند و از عاطفه و احساس بهره‌ای ندارند. واقعیت شباهتی به این رفتارها و گفتارها ندارد؛ حال آن که هنر تقلیدی از واقعیت است:

هرچند ممکن است نمایش نامه‌ی شاه‌لیر در گزارش من - با این که سعی کرده‌ام حتی الامکان بی‌طرف و منصف باشم - نامعقول و مضحک جلوه کند، اما با اطمینان می‌توانم بگویم که خود اثر نامعقول‌تر و مضحک‌تر است. هر یک از معاصران ما، به شرط این که تحت تأثیر القائاتی از این دست نباشند که این نمایش اوج کمال هنری است، می‌توانند با مطالعه‌ی کامل آن (البته اگر برای این کار به حدّ کافی صبور باشند) قانع شوند که این اثر نه تنها از اوج کمال بسیار فاصله دارد، بلکه اثری است نازل که بابتی مبالغه‌آمیز نوشته شده و اگر هم روزگاری برای مردمانی جالب و جذاب بوده، برای ما خوانندگان و تماشاگران امروزی مایه‌ی نفرت و ملال است.^۱

از نظر تولستوی صحّه نهادن بر اسطوره‌ی عظمت شکسپیر و کمک به تداوم آن عملی غیراخلاقی است؛ به‌ویژه در زمانه‌ای که آثار اخلاقی برجسته‌ای در دسترس است که زندگی و روحیات انسان را در تاریخ به‌درستی بازتاب می‌دهند و نمونه‌های عالی دستاوردهای انسانی در عرصه‌ی هنر را به ما عرضه می‌دارند.

تولستوی از محاکاتِ امرِ واقعِ جانبداری می‌کند، اما این محاکات را با نگرشی ماوراءطبیعی به جهان و اعمال انسانی تعالی می‌دهد و از محاکاتی که ما می‌شناسیم فراتر می‌برد. البته این نکته روشن است که نمی‌توان اعتراض‌های او به پیرنگ نمایش شکسپیر را به‌آسانی رد کرد. چند صحنه‌ی نخست نمایش‌نامه‌ی شاه‌لیر به نحوی حیرت‌انگیز از الگوهای شناخته شده‌ی محاکات فاصله دارند و به همین دلیل هواداران شکسپیر، در دفاع از این اثر، یا بر جنبه‌ی استعاری این موارد تکیه کرده‌اند و یا بر جنبه‌ی کهن الگویی و مثالی آنها. شکسپیر از پیرنگ برای ترسیم کنشی بهره نمی‌برد که بنابر منطق یا امکان و احتمال می‌تواند در تاریخ تحقق یابد. احتمالاً او بیشتر دُل‌مشغولِ پی‌افکندنِ پیرنگی درونی‌تر است که معطوف به جوانب روان‌شناختی است، زیرا اگر می‌خواست علّیت را محور قرار دهد یا صادقانه به منابع اصلی اقتباس خود وفادار باشد، راه برای او باز بود. به هر حال، در آثار شکسپیر با پیرنگی مواجه می‌شویم که مبنای اصلی آن کنش است، اما در همین آثار قواعد انعطاف‌ناپذیر مربوط به محاکات که بر حقیقت‌مانندی تکیه دارند آشکارا مورد تمسخر واقع می‌شوند. تولستوی به سنتی کهن‌تر تعلّق دارد که بر منطق و فهم ساده‌تری متکی است. تردیدی نیست که او اگر کتاب قدّیس آگوستین در باب آیین مسیحیت^۱ را نیز می‌خواند، دفاع او را از استعاره

1. *De Doctrina Christiana*

و مجاز به کلی غیر طبیعی می‌شمرد؛ همچنان که پیرنگ و زبانِ نمایش‌های شکسپیر را چنین می‌دید.

با نگاهی به تاریخ ادبیات می‌توان جاذبه‌ی مقاومت‌ناپذیر محاکات ارسطویی را در پسِ پشتِ اغلب نظریه‌هایی که در باب ادبیات تکوین یافته‌اند به‌روشنی مشاهده کرد. از سوی دیگر، غالباً بر بُعد اخلاقی حقیقت نیز تأکید شده، زیرا با اشتیاق تمام به دنبال دانشی بوده‌اند که در حوزه‌ی ادبیات نیز آثاری را پدید آورد که از نظر هستی‌شناختی به خلق جهانی اخلاقی - جمال‌شناسانه کمک کنند. نمونه‌ی مطلوب این گونه آثار را خود تولستوی آفریده است. در این جهانِ حقیقت‌مدار هنر قدرت خود را در خدمت تقلید دقیق طبیعت قرار می‌دهد و در عین حال خواننده را یاری می‌دهد تا مبنای معنوی و روحانی خاصی را درک کند که در فراسوی عالم وجود حضور دارد. نیمه‌ی تاریک این انتظار عظیم از جهان خیالی داستان آن است که سرانجام باید به شیوه‌ای افلاطونی به این نتیجه رسید که داستان‌های آکنده از عشق، تلخکامی و ندامت که برای ما جذاب و دوست‌داشتنی‌اند همان مشکلاتی را به بار می‌آورند که خود عشق برای ما به ارمغان می‌آورد. این نکته آن‌گاه ملموس‌تر می‌شود که عشق، به عنوان خیالی متعالی و داستان‌وار، بدون بهره گرفتن از دگردیسی‌ها و تغییرات مرسوم در هنر، از پوسته‌ی خیالین خود به درآید و با واقعیت رویاروی شود:

اورلاندو: در این صورت من خود به دست خویش خواهم مرد.

روزالیند: نه. به راستی که بهتر است مرگ خود را به دیگران حواله کنی. جهان نزدیک به شش هزار سال قدمت دارد و در تمام این مدت هیچ مردی به دست خودش به خاطر عشق نمرده است. سرِ تروئیلوس^۱ با ضربه‌ی یک چماق

۱. Troilus در اساطیر یونان فرزند پریام و هکوب است که به دست آشیل کشته می‌شود. م

یونانی متلاشی شد؛ هرچند خود او پیش از آن نیز سعی کرده بود که بمیرد. او یکی از نمونه‌های شاخص عشق‌ورزی بود. لئاندر^۱ نیز حتی هنگامی که معشوقش هِرو راهبه شد، اگر آن حادثه‌ی خاص در شب گرم تابستان رخ نداده بود، میل داشت سال‌هایی طولانی‌تر زنده بماند. این جوان نیک‌نهاد به دریای هلسپونت رفت تا خود را بشوید ولی بر اثر گرفتگی عضلات غرق شد. وقایع‌نگاران احمق همان روزگار این حادثه را به معشوقش هِرو نسبت دادند. همه‌ی اینها دروغ است. افراد گوناگونی در زمان‌های مختلف مرده‌اند و طعمه‌ی کرم‌ها شده‌اند، اما نه به خاطر عشق.^۲

۱. Leander در اساطیر یونان مرد جوانی است که هر شب با شنا به کرانه‌ی دیگر هلسپونت می‌رود تا با معشوقش هِرو دیدار کند. او سرانجام در شبی طوفانی که باد مشعلِ هِرو را خاموش کرده در دریا غرق می‌شود. م

2. Shakespeare, *As you like it*, IV, i.

کشمکش بر سر پیرنگ

بوطیقا و زمان

ما امروزه با مفهوم سنتی پیرنگ راحت نیستیم و این مفهوم دیگر برایمان رضایت بخش نیست و به همین دلیل ترجیح می دهیم با نظر هنری جیمز موافقت کنیم که معتقد است خانه‌ی داستان هزاران پنجره دارد. منتقدان امروزی رمان کوشیده‌اند بسیاری از این پنجره‌ها را باز کنند. در طول چند دهه‌ی گذشته، همچنان که مکتب نقد نو به تدریج رنگ کهنگی گرفت و گرایش نو ارسطویی مکتب شیکاگو رو به زوال نهاد، رمان هرچه بیشتر جای شعر را به خود اختصاص داد و به موضوع اصلی نقدی نو ظهور تبدیل شد که هم توصیفی است و هم خلاق. همه‌ی منتقدان قائل به این نوع نقد عملاً نظریه پرداز نیز هستند. حتی هنرمندانی که در این چارچوب به نقد روی می آورند حال و هوای خلقتگری و عمل آفرینش را فراموش می کنند و در کسوت نظریه پردازان و منتقدانی تمام عیار ظاهر می شوند. فرانک گرمود، در توضیح نقد آیریس مورد اک، به شکافی در دسرساز اشاره می کند که میان ادبیات و اندیشیدن به ادبیات وجود دارد و باید آن را از میان برداشت:

در اینجا [در بحث از ناسازگاری شکل و قالب مرسوم با واقعیت تازه‌ای که ما با آن روبه‌رو هستیم] باید به آیریس مورد‌اک اشاره کنم؛ نویسنده‌ای که اندیشه‌های بدیع و بی‌محابایش در باب شکل و قالب هنوز در داستان‌های خود او به طور کامل انعکاس نیافته است. ... آن گاه که خانم مورد‌اک خود موفق به نوشتن رمانی شود که شخصیت‌های آن غیرشفاف و درک‌ناشدنی باشند و از شکل و قالبی استفاده کرده باشد که هیچ نشانه‌ای از عدول از هنجارهای سنجیده‌ی تخیل و روی آوردن به اساطیر آسانگیرانه‌ی خیال‌پردازی‌های لجام‌گسیخته در آن دیده نشود، می‌توان گفت حقیقتاً شواهدی به دست آمده که نشان می‌دهد تاریخ رمان عبارت است از تاریخ ضدِ رمان.^۱

در زمانه‌ی ما توجه به رمان به عنوان شکل روایی غالب در چند صد سال گذشته عمدتاً معطوف به توصیف یک فرآیند بوده است: نویسنده چگونه توفیق یافته معنایی را از طریق روایت بیان کند. به عبارت دقیق‌تر، منتقدان غالباً به عناصر سازنده‌ی پیرنگ می‌اندیشیده‌اند، ولی در روزگار ما این کار به شیوه‌هایی ظاهراً متفاوت عملی شده است. ملکوم برادبری در مقاله‌ای که درباره‌ی پرداختن به روایت از طریق بررسی ساختار نوشته است، بر این نکته تأکید می‌کند که نباید به روایت و ساختار به طور کلی توجه کرد بلکه باید نحوه‌ی تألیف آنها را جمله به جمله بررسی کرد و نشان داد که چگونه نظم زبانی نیز به عنوان کنشی داستانی سامان یافته و متبلور شده است. فارغ از این که واژه‌ها و کلمات چه نظام و ترتیبی دارند، کاملاً روشن است که مسأله‌ی اصلی آن ساختاری است که باید همه چیز را در خود جای دهد و

1. Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, pp. 130-1.

نتیجه‌ی مطلوب را به بار آورد. پرداختن به ساختار راهی است برای ترسیم حرکت شکل‌دهنده‌ی مفاهیم و معانی در رمان و توجه به وسایل و شیوه‌هایی که این حرکت با اتکا به آنها و در خلال روایت خود را تحقق می‌بخشد.

با نگاهی به منابع، به سیاهه‌ای از نام‌های منتقدان بر می‌خوریم که درباره‌ی این جنبه‌های رمان به تفصیل و از منظری نو سخن به میان آورده‌اند. این منتقدان نیز، در حقیقت، به پیرنگ بی‌اعتنا نبوده‌اند، اما واژه‌های دیگری را جایگزین آن کرده‌اند تا دلالت‌های ضمنی این واژه را عمق و وسعت بیشتری بدهند. شاید بتوان برای سهولت بیشتر دستاوردهای آنان را تحت عنوان کلی «بوطیقا» جای داد. این اصطلاح نوآوری‌ها و خلاقیت‌هایی را برجسته می‌سازد که این نظریه‌های نوین آنها را بر مفهوم سنتی پیرنگ افزوده‌اند. این منتقدان در صدد تلفیق همین جنبه‌های تازه با مفهوم متعارف پیرنگ برآمده‌اند. این منتقدان از نظریه پردازانی که تحت تأثیر جریان‌های نیرومند فلسفه‌های موعودگرا یا گرایش‌های مرتبط با مردم‌شناسی عصر ما فعالیت می‌کنند، کاملاً متمایزند. نظریه پردازان اخیر هرگاه به حرکت و تحول در اثر ادبی توجه می‌کنند عمدتاً دل‌مشغول زمان‌اند یعنی همان چیزی که ارسطو به ساده‌ترین شکل با اصطلاح‌های آغاز، میانه و پایان به آن اشاره کرده است.

پیش از آن که به بحث «بوطیقا» بازگردیم، لازم است نگاهی هرچند گذرا به کتابی مهم بیندازیم که فراتر از همه‌ی این مقولات ساختگی جای می‌گیرد: ماهیت روایت اثر رابرت اسکولز و رابرت کلاگ. فصلی که مؤلفان این کتاب به پیرنگ اختصاص داده‌اند چندان روشن‌گر نیست، زیرا مبتنی بر تفکر مردم‌شناختی خاصی است که قائل به نوعی حرکت دوری است. این تلقی دوری از مفهوم زمان تا حد زیادی از آراء و آثار میرچا الیاده و اف. ام.

کرنفورد^۱ مایه می‌گیرد. آنچه اهمیت دارد مقولاتی است که مؤلفان همه‌ی انواع روایت را در آنها جای می‌دهند. این مقولات، چنان که شیوه‌ی مؤلفان در سرتاسر کتاب است، مشخصاً از رمان اخذ و استنباط نشده‌اند بلکه با اتکا به نگرشی جامع و شامل تدوین شده‌اند که به کلّ ادبیات روایی غرب توجه دارد. دو مقوله‌ی اصلی مورد نظر این مؤلفان که در تقابل با یکدیگرند، عبارتند از تجربی و تخیلی. این هر دو مقوله با دیدگاه ارسطو دربارهِ میتوس یا پیرنگ ناسازگارند. بر مبنای این مقوله‌بندی، نظام و سامان مطلوب باید آزادکننده باشد نه محدودیت‌آفرین. در حقیقت، نظام و سامان عبارت است از کوشش برای لگدکوب کردن سرِ مار و آزاد کردن خلاقیت انسانی از محدودیت‌های خشک محاکات. مؤلفان این کتاب مقولات مورد نظر خود را چنین توصیف و طبقه‌بندی می‌کنند:

روایت تجربی وفاداری به واقعیت را جایگزین وفاداری به پیرنگ ارسطویی می‌کند. انگیزه‌ی نویسندگان برای روی آوردن به روایت تجربی دو زمینه‌ی متفاوت دارد: زمینه‌ی مربوط به تاریخ و زمینه‌ی مربوط به محاکات. عنصر تاریخی به حقیقتِ واقع وفادار است و به جای این که به روایت‌های سنتی و مرسوم در باب گذشته توجه کند، به گذشته آن چنان که واقع شده نظر دارد. این تاریخ‌گرایی برای تحوّل و تداوم مستمر به ابزارهایی نیاز دارد که بتواند به کمک آنها به سنجش دقیق زمان و مکان بپردازد؛ همچنان که به مفاهیمی احتیاج دارد که مبتنی بر علت و معلول باشند و به جای نیروهای غیبی با مسائل بشری و طبیعی سروکار داشته باشند. ... عنصر مرتبط با محاکات وفاداری‌اش معطوف به حقیقتِ واقع نیست، بلکه به حقیقت محیط محسوس و صدق احساس توجه دارد و از همین‌رو به مشاهده‌ی دقیق حال

۱. Cornford فرانسیس مک دونالد کرنفورد (۱۹۴۳-۱۸۷۴) شاعر و فیلسوف انگلیسی.م.

اهمیت می‌دهد و نه کنکاش در گذشته. این محاکات‌گرایی نوین برای تحول و تداوم مستمر به مفاهیم جامعه‌شناختی و روان‌شناختی خاصی نیاز دارد که بتوانند رفتارهای عینی و فرآیندهای ذهنی را تبیین کنند. ... روایت مبتنی بر محاکات از این لحاظ که متمایل به حذف پیرنگ ارسطویی است در نقطه‌ی مقابل روایت اسطوره‌ای جای می‌گیرد. شکل‌نهایی روایت مبتنی بر محاکات همان چیزی است که اصطلاحاً «برشی از زندگی» نامیده می‌شود. زندگینامه‌نویسی و خودزندگینامه‌نویسی، هر دو، شکل‌هایی از روایت تجربی‌اند. در زندگینامه‌نویسی که نوع ادبی سابقه‌دارتر و تکامل‌یافته‌تری است، انگیزه‌ی تاریخی غالب است و در خودزندگینامه‌نویسی انگیزه متمایل به محاکات است.

شاخه‌ی «تخیلی» روایت وفاداری به امر آرمانی و مثالی را جایگزین وفاداری به پیرنگ ارسطویی می‌کند. انگیزه‌ی نویسندگان برای روی آوردن به روایت تخیلی نیز دو زمینه‌ی متفاوت دارد: رمانتیک و تعلیمی. نویسندگی روایت تخیلی از قید و بندهای سنت و از محدودیت‌های تجربه‌گرایی، هر دو، رها است. او به عالم خارج نظر ندارد، بلکه نگاهش معطوف به مخاطبانی است که می‌خواهد آنان را مسرور گرداند یا تعلیم دهد. نویسندگی روایت تخیلی آن چیزی را به مخاطبان عرضه می‌کند که می‌خواهند یا او فکر می‌کند که به آن نیاز دارند.^۱

چنان که می‌بینیم، در این سخنان چیزهای تازه‌ای هست و مطالبی هم هست که بحث‌انگیز و ناسازگار به نظر می‌آیند. با این همه و در مجموع، قابل تأمل است. این مقوله‌بندی دست‌کم این حسن را دارد که پیرنگ ارسطویی را به شیوه‌ای از سخن گفتن در باب ادبیات تقلیل نمی‌دهد که یا واقعی است یا مثالی.

1. Scholes, R. and Kellogg, R., *The Nature of Narrative*, pp. 13-14.

بوطیقا

اصطلاح بوطیقا مفهوم حرکت و ساماندهی را که در پیرنگ ارسطویی وجود داشت، حفظ کرده ولی تأکیدی بر طرح ریزی مکانیکی ندارد. پیتز گرت، در کتاب خود با عنوان *صحنه و سمبل از جورج الیوت تا جیمز جویس*، بوطیقا را با جست و جوی عناصر سازنده‌ی معنای متن و شیوه‌ی عرضه‌ی آن یکسان می‌شمارد. از نظر او این پدیده هم کلیت اثر را می‌سازد و هم از قواعد مکانیکی فراتر می‌رود: «... این معنا را نباید با بدفهمی همان محتوای قابل بازنویسی شمرد و تصور کرد که می‌توان آن را از شکل و قالب جدا کرد. همه‌ی عناصر رمان - از یکپارچگی زبان آن تا واحدهای ترکیبی و درهم تنیده‌ای که شخصیت و حادثه را می‌سازند - همگی به گونه‌ای که رمان آنها را سامان داده و عرضه کرده است با یکدیگر ترکیب می‌شوند تا معنا را خلق کنند.»^۱ بوطیقا جلوه‌ها و دلالت‌هایی متعدّد دارد و می‌تواند در شکل‌ها و قالب‌هایی گوناگون ظاهر شود، اما در قالب‌های هنری با وضوح بیشتری دیده می‌شود تا در نقد ادبی.

استیون ددالوس، قهرمان اصلی کتاب *چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی*^۲ اثر جویس نیز با مسائل ناشی از نوعی جمال‌شناسی شکل و قالب در کشاکش است که آن را «وزن یا آهنگ زیبایی» می‌نامد. او خود این جمال‌شناسی را چنین تعریف می‌کند: «وزن یا آهنگ نخستین نسبتِ صوری جمال‌شناسانه‌ای است که میان اجزای یک کلّ هنری برقرار می‌شود یا نسبتی است که یک کلّ هنری با جزء یا اجزای خود برقرار می‌کند یا نسبت هر جزء با کلّ هنری معینی

1. Garrett, p., *Scene and Symbol from George Eliot to James Joyce*, p. 8.

۲. این رمان را منوچهر بدیع‌ی (نیلوفر، ۱۳۸۰) به فارسی ترجمه کرده است. م

است که آن جزء بخشی از آن است.^۱ او سرانجام با استفاده از اصطلاح‌های توماس آکویناس موفق می‌شود مقصود خود از «بوطیقا»ی شکل و صورت را توضیح دهد:

حتی در ادبیات هم که از همه‌ی هنرهای دیگر بالاتر و معنوی‌تر است، شکل‌ها و قالب‌های گوناگون اغلب مرز دقیقی ندارند و درهم می‌آمیزند. قالب غنایی در واقع ساده‌ترین حالت زبان است که همچون لباسی بر تن یک لحظه‌ی احساس پوشانده می‌شود؛ فریادی است موزون مانند آنچه قرن‌ها پیش کسی را که پارو می‌زد یا سنگی را از سربالایی بالا می‌برد شاد می‌کرد و به او نشاط می‌بخشید. آن کس که این فریاد را برمی‌آورد از آن لحظه‌ی احساس آگاهی بیشتری دارد تا از خودش که آن احساس را حس می‌کند. ساده‌ترین شکل حماسی از دل ادبیات غنایی و به هنگامی سر برمی‌آورد که هنرمند خود را به عنوان مرکز ماجرای حماسی بسط می‌دهد و در خود تأمل می‌کند. این شکل اخیر تا جایی گسترش می‌یابد و پیش می‌رود که مرکز ثقل احساس با خود هنرمند همان فاصله‌ای را پیدا کند که با دیگران. در این حال روایت دیگر جنبه‌ی شخصی صرف ندارد. شخصیت هنرمند به خود روایت سرایت می‌کند و همچون دریایی خروشان بر گرداگرد قهرمانان و ماجرای روایت به جنبش در می‌آید. این حرکت را می‌توان آشکارا در آن تصنیف قدیمی انگلیسی، «قهرمان تورپین»^۲، دید که با صیغه‌ی اول شخص آغاز می‌شود و با سوم شخص پایان می‌یابد. شکل نمایشی هنگامی حاصل می‌شود که سرزندگی و تحرّکی که گرداگرد هر شخص را گرفته و با او روان است آن شخص را از چنان نیروی حیات‌بخش و جنب و جوشی سرشار سازد که او

1. Joyce, J., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, P. 206.

۲. Turpin Hero لقب ریچارد تورپین، راهزن انگلیسی قرن هفدهم که در سال ۱۷۳۹ به دار آویخته شد. م

بتواند به حیات جمال‌شناختی مناسبی برسد که برای دیگران دست‌نیافتنی و وصف‌ناپذیر باشد. شخصیت و فردیت هنرمند که در آغاز یک فریاد یا یک کلام موزون یا یک حالت خاص و سپس یک روایت روان و درخشان است، سرانجام خود را تماماً از وجود می‌پیراید و به اصطلاح، خودی خود را رها می‌سازد. تصویر جمال‌شناختی در شکل و قالب نمایشی آن عبارت است از همان زندگی که در تخیل انسانی تصفیه و پالوده شده و دوباره از تخیل به بیرون فراکننده شده است. رمز و رازِ آفرینش جمال‌شناختی دقیقاً همچون رمز و رازِ خلقتِ مادی است. هنرمند نیز همچون خداوندِ عالم صنع، در درون یا پشت سر یا فراسو یا بر فراز آنچه خلق کرده، به گونه‌ای ناپیدا و رسته از هست و بود، با بی‌اعتنایی مشغول کوتاه کردنِ ناخن‌های خود است.^۱

استیون ددالوس نیز همچون ارسطو در پهنه‌ی انواع ادبی راه می‌سپارد و سرانجام نیز به تفوق و برتری شکل‌نمایشی می‌رسد؛ با این تفاوت که او بر نقش هنرمند در عملِ آفرینش تأکید می‌کند. ددالوس بحث خود را با نوع ادبی غنایی آغاز می‌کند که شخصیت و فردیت هنرمند بر آن غلبه دارد و در پایان به شکل‌نمایشی می‌رسد که آفریننده‌ی آن قادر است شخصیت خود را نادیده بگیرد و به حالتی خداگونه دست یابد. نکته‌ی اصلی عبارت است از جایگاه شخصیتِ درونی و فردیت هنرمند در نسبت با محصولِ هنری و این که اصولاً میان هنرمند و آفریده‌اش چه پیوندی وجود دارد. این تمرکز بر ذهن خلاق و اندیشه‌ورزِ هنرمند همان «بوطیقا»ی خاصّی است که با شور و حرارت پایه‌پای عمل و کنشی که در اثر ادبی روی می‌دهد به دنبال معنا است. از آنجا که هنرمند اساساً همواره درگیرِ آفریدن نوع‌ها، شکل‌ها و قالب‌های ادبی و هنری است و این کار را با آمیختن شخصیت و فردیت خود با اثر یا

1. *Ibid.*, pp. 114-15.

فاصله انداختن میان خود و اثر صورت می‌دهد، در همه حال با هنرش پیوندی مداوم دارد؛ حتی در آن هنگام که بابتی اعتنایی مشغول کوتاه کردن ناخن‌هایش است. «بوطیقا» نشانه‌ای است از تحوّل. با ظهور این پدیده تمرکز بر اثر کمال‌یافته‌ی هنری که دغدغه‌ی اصلی هنرمندان دوران پیش از رمانتیسزم بود، جای خود را به توجّه به فرآیند آفرینش هنری و ماهیت ذهن خلّاق می‌دهد. این فرآیند خلّاق از کیفیت و نیرویی برخوردار است که کالریج آن را با اصطلاح «تخیلِ یگانه‌ساز» یا وحدت‌بخش توصیف می‌کند.

جوزف کُنراد، در مقدمه‌ای که بر رمان *سیاه‌نارکسیسوس* نوشته، گامی فراتر می‌نهد و نه فقط از حضور هنرمند در اثرش بلکه از تمایل پرشور او به تأثیر نهادن بر مخاطب و به واکنش و اداشتن او سخن می‌گوید. از نظر او همین واکنش است که «به خواننده امکان می‌دهد که بشنود، احساس کند... و قبل از هر چیز اساساً ببیند.»^۱ نویسنده، با بهره‌گیری سنجیده از شکل و صورت، خواننده را به فضایی وارد می‌کند که دوروتی وان گِنت آن را جهان تخیل نویسنده می‌نامد. طبعاً خواننده باید وسایل لازم برای درک این دنیای خیالی را نیز برای خود فراهم آورد. تعریف‌ها و لغات و اصطلاحات مرسوم چندان کمکی در این زمینه نمی‌کنند. درکِ درستِ این جهانِ رازآلود خود نوعی عمل خلّاق محسوب می‌شود. برای دست یافتن به این درک به‌ناچار باید به سراغ مجموعه‌ای از لغات و اصطلاحات تازه رفت.

یکی از مهم‌ترین و جالب‌توجه‌ترین این اصطلاحات اصطلاح «رمانِ غنایی» است که رالف فریدمن آن را ابداع کرده است. ایدیت وارتون، با اتکا به شَمّ غریزی خود، تصوّر اولیه‌ای از این مسأله داشته است. او می‌گوید: «ادبیاتِ داستانی مدرن حقیقتاً زمانی آغاز شد که کنشِ رمان به دست مادام

1. Conrad, J., *Nigger of the Narcissus*, p. 162.

دولا فایٲ در شاهزاده کلو از خیابان به عالم روح منتقل شد.» البته نظریه‌ی فریدمن بسیار گسترده‌تر و تکامل یافته‌تر است. از نظر او رمان غنایی یک نوع ادبی درونی است. این نوع رمان نه تعلیمی است و نه نمایشی. پرشور و حرارت و موجز است و از جهاتی به شعر شباهت دارد. رمان غنایی در جبهی اول، شکل و صورتی نمادین دارد و برای نقد و تحلیل‌هایی مناسب است که ما معمولاً در بررسی شعر آنها را به کار می‌گیریم. حتی داستان‌های عیاری و ماجراجویانه‌ی قدیمی و روایت‌های تمثیلی می‌توانند به این نوع رمان نزدیک باشند، زیرا عنصر غنایی در تکوین آنها دخیل بوده است. البته این ویژگی در این آثار جنبه‌ی نسبی دارد و تا جایی می‌توان بر این خصوصیت تأکید کرد که این آثار وجهی نمادین داشته باشند و از محاکات صرف فاصله بگیرند. با این که نظریه‌ی فریدمن، از برخی جهات، یادآور جریانی قدیمی و با سابقه است که لغات و اصطلاحات حوزه‌ی شعر را به عرصه‌ی رمان منتقل می‌کند، اما در حقیقت، چنین نیست. فریدمن، با پروراندن مفاهیمی که ریشه در رمانتیسیم آلمان دارند، سعی کرده است از این نگرش رویکردی برای نقد داستان پدید آورد و آن را به شکل و صورت رمان محدود کند. رویکرد فریدمن مبتنی بر نقد دقیق رمان غنایی است و همین نکته آن را از جریان عام نگاه شاعرانه به رمان متمایز می‌کند.

فریدمن رویکرد خود را با شگردی بحث‌انگیز و پر مناقشه به نام «جریان سیال ذهن» پیوند می‌دهد. بر اساس این شگرد، آنچه روایت می‌شود اصولاً محصول فعالیت ذهن در راه صورت‌بندی و بیان تجربه‌ای عمیق و درونی است. اصطلاح فرانسوی «تک‌گفتارِ درونی» از جهاتی دقیق‌تر است، زیرا از عقلانیت و هوشیاری خاصی حکایت دارد که در اصطلاح پیشین نیست. در اغلب کاربردهای این اصطلاح این دلالت ملحوظ شده است که اراده‌ی پویای نویسنده در حال شکل دادن به ذهنیتی مبتنی بر محاکات است؛ خواه این

ذهنیت مبتنی بر محاکات معطوف به پدیده‌ای عالی باشد یا نازل؛ خواه در ذهن کسی همچون خانم دالوی رخ دهد یا در ذهن کسی مثل بنجی در خشم و میاهو. نکته‌ی جالب توجه این است که معمولاً این اصطلاح در اشاره به آثار نویسندگانی همچون ویرجینیا وولف و بخش‌های نخست چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی و اولیس اثر جیمز جویس به کار می‌رود که آثاری ساخت‌مند و دقیق محسوب می‌شوند. این در حالی است که این اصطلاح در معنای عمیق خود بر پدیده‌ای دلالت می‌کند که گویی خارج از اختیار و اراده‌ی نویسنده است. طبعاً در اینجا این پرسش به ذهن می‌آید که میان شگردی که ظاهراً نویسنده بر آن سلطه‌ای ندارد و ساختار سنجیده و پیچیده‌ی این آثار چه ارتباطی وجود دارد؟ رابرت همفری در پژوهش خود، جریان سیال ذهن در رمان جدید، دلالت‌های ضمنی این اصطلاح را بر شمرده و درست و نادرست آنها را مورد بحث قرار داده است. این محقق پژوهش خود را از جایی آغاز می‌کند که ویلیام جیمز این اصطلاح را وضع کرد و در مطالعات و تحقیقات روان‌شناختی به کار برد.

با همه‌ی جرح و تعدیل‌هایی که این اصطلاح در طول زمان دستخوش آن شده است، کاربرد عام آن همچنان ادامه خواهد یافت و به عنوان اصطلاحی توصیفی به نویسنده امکان خواهد داد تا کنشی را روایت کند که از خیابان به جهان درون و عرصه‌ی روح منتقل شده است. ذهن آگاه کنش‌های خاص خود را دارد، اما این شیوه‌ی خودجوش بازآفرینی خلجان‌ها و ارتعاشات ظریف اعماق ذهن و این طرز تداعی معانی گسسته و بریده بریده توانایی آن را داشته که در چارچوب مفهوم کلی رمان بورژوازی نوع تازه‌ای از ادبیات را خلق کند. این شیوه‌ی بیان و این ادبیات نو به دلیل سیالیتش این امکان را یافته که به آسانی با نوع‌های ادبی کهن و تثبیت شده همراه شود. به همین دلیل آن را تکامل و تداوم نمایش به حساب آورده‌اند و حدیث نفیس بازیگران صحنه‌ی

نمایش را پیش نمونه‌ی آن شمرده‌اند یا، آن‌چنان که جویس در *اولیس* ثابت کرده، به‌آسانی آن را با قالب و شکل حماسی جفت و جور کرده‌اند. این شیوه‌ی نگارش به اشتیاق پرشور عصر جدید برای پیوند دادن کشفیات روان‌شناختی با نیروی تصویرساز یا سمبل‌آفرین ذهن نیز پاسخی مناسب داده است. اگر رمان بتواند روح را از یک سو، با سمبل‌های شخصی و از سوی دیگر، با «بوطیقای» هنری متحد و همراه کند، تخیل و حدت‌بخش و یگانه‌ساز به کامیابی عظیمی دست یافته که دستاوردی بزرگتر از آن قابل تصور نیست. متأسفانه هرگاه اصطلاحات تازه‌ای وضع می‌شوند، هم پای آنها بدفهمی، آشفتگی و شعارهای فریبنده نیز پدید می‌آیند. آن‌گاه که آلن فریدمن در جست‌وجوی زبانی دقیق‌تر برای توصیف برخی ویژگی‌های ادبیات داستانی، در کتاب *تحول رمان*، اصطلاح «جریان سیال خودآگاه» یا «سیلان ضمیرآگاه» را به کار برد، او را متهم کردند که مفهومی را که در خدمت بحث دقیق در باب پیرنگ و جاذبه‌هایش بوده، آشفته کرده است. از نظر او همچنان که قهرمانان داستان به گونه‌ای مداوم از وضعیت معصومیت و خامی اولیه به جانب تجربه راه می‌سپارند، حوادث داستان نیز از جریان مداوم تجربه‌ای می‌گذرند که رنگ هنری به خود گرفته است. آن‌گاه که این اتفاق روی می‌دهد رمان در فرآیند تحقق عملی خود «جهان اخلاقی خاص خود را شکل می‌دهد که عبارت است از همان جریان سیال نتایج و پیامدهای اخلاقی یا جریان سیال خودآگاه»^۱ فریدمن که می‌دانسته این استدلال نه‌چندان واضح می‌تواند موجب دشواری‌های تازه‌ای شود، در یک پانویس تفاوت میان «جریان سیال خودآگاه»^۲ ابداعی خود و «جریان سیال ذهن»^۳ به معنای مرسوم آن را شرح داده است:

1. Friedman, A., *The Turn of the Novel*, p. 16.

2. stream of conscience

۳. stream of consciousness باید توجه داشت که اصل این اصطلاح آن‌چنان که ویلیام

هر دو «جریان» معنایی استعاری دارند و به فرآیندها یا رویکردهایی معین در ادبیات داستانی مربوط می‌شوند. بجز این شباهتی میان این دو وجود ندارد. از جهت دیگر، می‌توان گفت که جریان سیال خودآگاه اصطلاحی فراگیر است که بر همه‌ی حالت‌هایی دلالت می‌کند که ما از طریق آنها به عالم خارج پاسخ می‌دهیم. بنابراین، عملاً باید جریان سیال ذهن را نیز به عنوان یکی از این حالت‌ها شامل شود.

جریان سیال ذهن یک شگرد و صنعت (یا یکی از انواع شگردها و صنعت‌هایی) است که ذهن انسانی به کمک آن در عرصه‌ی داستان حضور می‌یابد. جریان سیال خودآگاه شگرد و صنعت نیست. رمان‌ها می‌توانند بدون بهره بردن از جریان سیال ذهن هم وجود داشته باشند، اما بدون جریان سیال خودآگاه هیچ رمانی وجود نخواهد داشت. جریان سیال خودآگاه همان پویه‌ی اخلاقی داستان است...؛ تکاملی است که به تدریج در طول داستان رخ می‌دهد و از طریق آن هدف اخلاقی داستان هم تحقق می‌یابد. این پویه‌ی اخلاقی... فرآیندی عملی است که با اتکا به ساختار حوادث داستان رشد و گسترش می‌یابد و شاخ و برگ پیدا می‌کند. ... سیر حوادث در رمان عبارت است از جریان مداوم تجربه‌ای که از بیرون و از منظری معمارانه دیده شده است. جریان یا سیلان خودآگاه فرآیندی درونی است؛ جریان مداوم تجربه‌ای است که از منظری اخلاقی دیده شده است.^۱

فریدمن، با استفاده از اصطلاحاتی که خود ابداع کرده، در صدد تحلیل تحولات ادبیات داستانی عصر ما برآمده است. از نظر او در اوایل قرن بیستم تحولی مهم در شکل‌های ادبی رخ داده است: تحول از کمال اخلاقی به

→ جیمز وضع کرده، به معنی جریان ذهن ناخودآگاه است. در واقع، معنای «ناخودآگاه» در کلمه‌ی «ذهن» مستتر است. م

گشودگی اخلاقی. او برای تحلیل و بررسی این پدیده‌ی جدید مفهوم «پایان باز» و «پایان بسته» در رمان را از نویسندehای به نام رابرت آدامز^۱ وام گرفت. در اینجا نیز زمینه‌ای برای آشفته‌گی و بدفهمی فراهم آمد. رابرت آدامز اساساً درباره‌ی چگونگی تکوین ساختارِ صوری اثر سخن می‌گوید و در مقابل گرایش به پایان باز در نوع خاصی از رمان به نام «رمان فرآیند» پیشنهادها و راه‌حل‌هایی تجویزی ارائه می‌کند، اما فریدمن دل مشغولِ جریان مداوم اخلاقی است؛ خواه این جریان محدود و محاط باشد و خواه به تجربه‌ای مستمر متصل شود. از نظر او نمونه‌ی برجسته‌ی این پدیده را در رمان رنگین‌کمان اثر دی. اچ. لارنس می‌توان دید. حقیقت این است که اصطلاح «رمان باز» و «رمان بسته»، از جهتی، جایگزینی است برای تقابلِ دوگانه‌ی «فرآیند» و «نتیجه» که در جریان تحوّل عظیم ذوق در قرن هجدهم پدید آمد و نمود کامل آن را در معماهای مبتنی بر شکل و صورت در تریسترام شندی می‌توان دید که گاه به پایان و نتیجه‌ای می‌رسند و گاه نمی‌رسند. در عصر ما این موضوع اهمیت ویژه‌ای یافته و نه تنها به عنوان مسأله‌ای در حوزه‌ی نقد ادبی و نگارش خلاق، بلکه همچنین به عنوان مسأله‌ای مابعدالطبیعی و فلسفی تلقی ما از مفهوم زمان را تغییر داده و بی‌اعتمادی ما به همه‌ی دستاوردها و جاذبه‌های شکل و صورت را موجب شده است.

در سال ۱۹۲۱ پرسی لایبک، با ستایش از نبوغ هنری جیمز، او را مبدعِ رمانی جدید دانست که راوی آن با هوشیاری تمام نقشی محوری را در رمان بر عهده دارد و می‌توان او را محرک اصلی و هدایتگر پیرنگ شمرد. این اندیشه به کلی با دیدگاه ارسطو ناسازگار بود. در پی آن انبوهی از مقالات منتشر شد که همگی به راوی دانای کل، غیاب یا حذفِ راوی، راویِ مزاحم و

1. Robert M. Adams, *Strains of Discord*.

مقولاتی از این دست می‌پرداختند. نورمن فریدمن در مقاله‌ای که در سال ۱۹۵۵ نوشته به مهم‌ترین این مقالات اشاره کرده است.^۱ از آن سال به بعد مباحثی مفیدتر و تعاریفی دقیق‌تر از جانب منتقدانی همچون وین بوث مطرح شده که دیدگاه‌هایش درباره‌ی ادبیات داستانی از حد و حدود تأکید بر جایگاه راوی فراتر می‌رود و به مطالعه‌ی دقیق بلاغت جدید توجه می‌کند و به این نکته می‌پردازد که چگونه می‌توان با بررسی جزئیات شکل و صورت اثر داستانی ساختار آن را بازسازی و تحلیل کرد.

اثر دیگری که از بسیاری جهات با دغدغه‌های وین بوث پیوند و شباهت دارد کتاب مارک شورر است با عنوان *جهانی که ما خلق می‌کنیم*. این کتاب در نقد عملی است. قصد اصلی شورر آن است که اولویت و اهمیت شگرد و صنعت را از نو احیا کند:

صناعت دقیقاً همان چیزی است که تی. اس. الیوت آن را «قرارداد» می‌نامد: هر گونه انتخاب، ساختن یا درهم ریختن و نیز هر گونه شکل یا هماهنگی خاص که بر جهان عمل تحمیل شود و از طریق آن درک و دریافت ما از جهان عمل تقویت یا احیا شود. بدین سان، هر چیز که خود تجربه نباشد صنعت است و نمی‌توان گفت که فلان نویسنده صنعتی ندارد یا صنعت را به کناری نهاده، زیرا نفس نویسنده بودن مانع چنین کاری است.^۲

طبعاً شورر معتقد است که باید به تجزیه و تحلیل دقیق و جداگانه‌ی آثار داستانی پرداخت و خود نیز به همین کار دست می‌زند تا سبک‌های فنی خاصی را نشان دهد که جهان‌های داستانی گوناگون را می‌سازند. از نظر او روش خاص هر مؤلف مهم‌تر از قواعد است و دغدغه‌ی اصلی منتقد باید

1. Friedman, N., "Point of view in Fiction, *The Development of a Critical Concept*".

2. Schorer, M., *The World We Imagine*, p.5.

معطوف به بازنمایی محتوایی باشد که فقط در شکل و صورت داستانی خاصی قابل عرضه بوده است.

در اینجا مشخصاً به شورر و بوث اشاره کردیم، زیرا این دو تن را می‌توان نمونه‌ی عالی منتقدانی شمرد که خود را متعهد به بررسی دقیق و جزءنگرانه‌ی تحولات ادبی می‌دانند و به کلی‌گویی اکتفا نمی‌کنند. کتاب *لِسر* با عنوان *ادبیات داستانی و ناخودآگاهی*، به دلایلی کاملاً متفاوت، در پرداختن به کنش مطرح در هنر روایی ناکام مانده است. بر اساس این کتاب، ادبیات کارکردی سه‌گانه دارد: ایجاد لذت (از نوع عمیق و روان‌شناختی آن)، از میان بردن احساس گناه و اضطراب یا کاستن از آن و سرانجام تسهیل ادراک.^۱ *لِسر* بی‌هیچ پرده‌پوشی فرویدی است، اما همچون همه‌ی پیروان فروید به جنبه‌های مفید و راهگشای شکل و از آن طریق به آراء و نظریات ارسطو نیز توجهی ویژه دارد. از نظر او پیرنگ با نظام و سنجیدگی شاخص خود اسباب شادی ضمیر ناخودآگاه آشفته و پریشان را فراهم می‌آورد. پیرنگ این قابلیت را دارد که از جزئیات برای تأثیر نهادن بر ساختار و فرآیند کنش داستانی استفاده کند و در عین حال جنبه‌ی علت و معلولی را نیز مراعات کند. همین ویژگی ذهن خواننده را که معمولاً به اندازه‌ی کافی جدیت ندارد که خود دست به چنین کاری بزند، مسرور و راضی می‌کند. *لِسر*، همچون ارسطو، می‌گوید: «[هنرمند] باید از جریان مداوم تجربه چیزی را برگزیند که آغاز، میانه و پایانی داشته باشد.»^۲ شکل و نظام سنجیده طبیعتاً منجر به وضوح و روشنی می‌گردد و به کمک همین وضوح و روشنی به دریافت‌هایی دقیق و بی‌سابقه از انواع گناه و اضطراب دست می‌یابیم که ما و شخصیت‌های داستانی در آن سهیم هستیم. به نظر می‌آید که این مسأله را نمی‌توان در

1. Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious*, p. 125.

2. *Ibid.*, p. 151.

مقوله‌ی «بوطیقا» جای داد، بلکه باید آن را نمونه‌ای دیگر از تحولات مستقلی به شمار آورد که پیرنگ در نقد ادبی معاصر از سر گذرانده است.

سرانجام، لازم است به شکل‌های هندسی نوینی اشاره کنیم که انواع گوناگون پیرنگ به خود گرفته‌اند. امروزه پیرنگ خطی یا مستقیم، خطوط موازی در پیرنگ‌های دوگانه، پیرنگ دایره‌ای، کنش خیزان و افتان و... دیگر تازگی ندارند؛ همچنان که شکل‌ها و نمودارهای نابرابر، حلقوی، بازگردنده و... که ترسترام ابداع کرد نیز قدیمی شده‌اند. با این حال، اشتیاق به ابداع پیرنگ‌هایی با شکل‌های هندسی جدید فروکش نکرده است. ای. ام. فورستر که دوست دارد در نقش قهرمانی ظاهر شود که یک تنه همه چیز را دگرگون می‌کند، نخست به مفهوم «داستان» می‌پردازد و می‌گوید داستان همان چیزی است که شنوندگان یا خوانندگان را مشتاق نگه می‌دارد که بخواهند بدانند بعد چه خواهد شد. او سپس به سراغ پیرنگ می‌رود که از نظر او از «داستان» نشأت می‌گیرد و «جنبه‌ی منطقی و عقلانی رمان» را شکل می‌دهد.^۱ فورستر بحث خود را با توصیف «طرح» یا انگاره و «ضرباهنگ» خاتمه می‌دهد. «داستان»، پیرنگ و «طرح و ضرباهنگ» به ترتیب آغاز، میانه و پایان ساختار مورد نظر فورستر را شکل می‌دهند. اهمیت این عناصر نیز روندی صعودی دارد و به ترتیب افزایش می‌یابد. این عناصر با یکدیگر ارتباط متقابل دارند و لازم و ملزوم یکدیگرند و به تنهایی نمی‌توانند نقش خود را ایفا کنند. با این همه، روشن است که فورستر برای طرح و ضرباهنگ اهمیت بیشتری قائل است. نکته‌ی جالب توجه این است که او این دو اصطلاح را که به آنها علاقه‌ای خاص هم دارد، نه از زمینه و پیشینه‌ی نظریه‌ی ادبی، بلکه از نقاشی و موسیقی گرفته است. طرح یا انگاره موجب خلق تصویری قابل رؤیت

1. Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, p. 92.

می‌شود و در نتیجه هندسه‌ای نوین را شکل می‌دهد. از همین رو است که او بلافاصله از رمان‌هایی سخن به میان می‌آورد که به ساعت شنی (مثل تائیس آناتول فرانس و سفیران هنری جیمز) یا به زنجیر (مثل تصویرهایی از ژم اثر پرسی لایک) شباهت دارند. «ضرباهنگ» با توجه به دلالت‌های موسیقایی‌اش نمی‌تواند کیفیتی هندسی را القا کند، اما این اصطلاح نیز یادآور آرامش و رضایت است و به تعبیر فورستر «می‌توان آن را تکرار همراه با تنوع شمرد».^۱ بهترین نمود این عنصر داستانی را در رمان مشهور مارسل پروست می‌بینیم که در آن هنگام در حال انتشار بود: «کتابی آشفته و بی‌نظم با ساختاری نااستوار که هیچ شکل بیرونی معینی ندارد و نخواهد داشت، ولی با همه‌ی این احوال منسجم و یکپارچه است، زیرا از درون به هم پیوسته است و این پیوند نتیجه‌ی ضرباهنگ و همنوایی‌های نهفته در آن است».^۲

در سال‌های اخیر آلوین کرنان در کتاب پیرنگ طنز طبقه‌بندی‌های تازه‌ای عرضه کرده و بر انواع شکل‌های پیرنگ افزوده است. البته منتقدانی همچون رونالد پاولسون برای این شکل‌های گوناگون پیرنگ چندان اهمیتی قائل نیستند. پاولسون مدّعی است که «هر چقدر بر محاکات یا بازنمایی تأکید شود، باز هم هدف غایی طنز هدفی بلاغی است».^۳ اما از نظر کرنان طنز در اساس مبتنی بر تجسم و بازنمایی است و پدیده‌ای پیرنگ‌محور است. او نظریه‌ی خود در باب اهمیت حالات و موقعیت‌های طنزآمیز پیرنگ‌محور را بر سخنان سويفت در بخش هشتم قصه‌ی چلیک بنا می‌کند:

آن‌گاه که انسان عنان ذهن خود را رها می‌کند افکار او دیگر متوقف نمی‌شوند بلکه به دو جانب ناهمگون اعلا و اسفل و خیر و شر می‌تازند. نیروی تیزپرواز

1. *Ibid.*, p. 154.

2. *Ibid.*, p. 151.

3. Paulson, R., *The Fictions of Satire*, p. 3.

خیال معمولاً در نخستین پویه‌ی خود به کامل‌ترین، پرداخته‌ترین و عالی‌ترین مفاهیم و معانی دست می‌یابد و چنان اوج می‌گیرد که دیگر قادر به درک و دیدن نیست و دیگر نمی‌تواند مرزها و فاصله‌ها را تشخیص دهد و در این حال میان بلندی و عمق تمایزی نمی‌یابد و در نتیجه با همان تیزپروازی به عمق اشیاء و پدیده‌ها سقوط می‌کند؛ همچون کسی که به جانب شرق رهسپار می‌شود و سرانجام به غرب می‌رسد یا همچون خطی مستقیم که آن قدر بلند است که به دایره تبدیل می‌شود.

از نظر کِرنان پیرنگ «شکلی» است که به وسیله‌ی نیروی فعالِ نهفته در ادبیات به وجود می‌آید و حفظ می‌شود. همین تصویرهای بیانگرِ فرارفتن و فروآمدن و تبدیل خط به دایره در کنار آنچه به آنها ضمیمه شده و خود او آن را انگاره‌ی «همه چیز - هیچ چیز» می‌نامد - و مثلاً در شعر دانسیاد^۱ دیده می‌شود - مبنای اصلی این پیرنگ را می‌سازند. شاید این شکل خاص نهایتاً برداشتی نمادین‌تر و ادبی‌تر از سخن ارسطو است که می‌گفت نویسنده باید عمل داستانی را همواره در پیش چشم داشته باشد.

زمان

پیرنگ نظم و ترتیبی است که کنش داستان به خود می‌گیرد. کنش داستانی نیز در سیر تحول خود به ناگزیر نیازمند عنصری به نام زمان است. همه‌ی لغات و اصطلاحاتی که عمل داستانی را توصیف می‌کنند به گونه‌ای با زمان پیوند دارند. مفاهیم آغاز، میانه و پایان مسیری را نشان می‌دهند که از دل تاریخی

۱. *Dunciad* منظومه‌ای طنزآمیز سروده‌ی شاعر انگلیسی الکساندر پوپ. مقصود از «همه چیز - هیچ چیز» این است که طنز در عین حال که مصداق مشخصی ندارد می‌تواند بر همه قابل اطلاق باشد. م

زمان‌مند می‌گذرد و علیّت نیز مفهومی است که با جریان جاری حوادث همراه است و اصولاً بدون نوعی تقدّم و تأخّر زمانی علیّتی در کار نخواهد بود. این مسأله‌ای بسیار ساده است، اما در عین حال، در میان جنبه‌های گوناگون مربوط به ادبیات هیچ جنبه‌ای به این اندازه دستمایه‌ی بازنگری، شکّ فلسفی، ابطال‌پذیری و تجربه‌گری ذهنی نبوده است. در گذشته‌های دور ما قادر بودیم، چنان‌که اسپنسر توصیف کرده، با وارد شدن به باغ سرسبز ادونیس^۱ با «ابدیت در تغییر» همراه شویم و تصویری جمال‌شناختی از زمان بر جای بگذاریم، اما این قابلیت بعدها بر اثر درک نوین و درونی ما از لحظه‌ی ناپایدار دکارتی از میان رفت. اکنون انکارِ زمان به عنوان امری بیرونی، پیش‌بینی‌پذیر و قابل‌سنجش و اندازه‌گیری به گونه‌ای فزاینده بر آثار داستانی منشور و منظوم سایه افکنده است. انکارِ زمان عملاً به معنی ویران کردن شکل و قالب سنتی است. این شکل و قالب باید از نو و مطابق با روش تازه‌ای بازسازی شود که ذهن ما برای مواجهه با پدیده‌ای به نام زمان‌مندی، به معنای نوین آن، برمی‌گزیند.

برای تشخیص زمان از زمان‌مندی با یکی از بنیادی‌ترین جنبه‌های مجادله‌ای گسترده و دامنه‌دار روبه‌رو می‌شویم. زمان به عنوان تاریخ و سیر مداوم دقیقه‌ها، ساعت‌ها و روزها که با دستگاهی به نام ساعت و وسیله‌ای به نام تقویم قابل اندازه‌گیری است، ارتباط چندانی با فرآیندهای بنیادین «زمان‌مندی» ندارد. زمان‌مندی، یا به عبارت دقیق‌تر، زمان‌بودگی اصطلاحی است که در کاربرد امروزی آن اساساً از کتاب هستی و زمان مارتین هایدگر به وام گرفته شده و در آن جرح و تعدیل‌هایی به عمل آمده تا با مباحث ادبی

۱. Garden of Adonis باغی است که اسپنسر در منظومه‌ی ملکه‌ی پریان توصیف کرده است. هر کس به این باغ وارد شود جوان می‌گردد. م

سازگار شود. در فلسفه‌ی هایدگر اصطلاحی ترجمه‌ناپذیر به نام دازاین^۱ وجود دارد که لفظاً به معنی «در اینجا بودن» است و بر «وجود بنیادین و محوری ذهن» دلالت دارد. دازاین در جست‌وجوی تمامیت خویش (نخست از طریق معطوف به مرگ بودن و درک قطعیت بی‌چون و چرای مرگ) زمان‌مندی را به عنوان امری واقعی و نیز به عنوان نوعی وسیله و عامل کشف می‌کند. ما بدون کمک گرفتن از هایدگر نیز می‌دانیم که مفهوم «بودن»، خود به خود، امری زمان‌مند است؛ همچنان که صیغه‌های مختلف همه‌ی فعل‌ها چنین‌اند. با این حال، زمان‌مندی، علاوه بر این، یک کشف «وجودی» و درونی هم هست و با زمان تاریخی متفاوت است. زمان تاریخی – اگر بخواهیم با ساده‌سازی بیش از حد و شاید با آشفته‌سازی سخن بگوییم – از طریق زمان‌مند کردن زمان‌مندی خلق می‌شود.

مفهوم اصطلاح زمان‌مندی در جریان انتقال به عرصه‌ی ادبیات تحوّل یافته است و مفهوم ادبی این اصطلاح با معنای رایج آن در حوزه‌ی گفتمان فلسفی کاملاً متفاوت است. در اینجا زمان‌مندی ابزاری است در خدمت درک و دریافت و به همین دلیل کیفیتی شبیه به استعاره پیدا می‌کند. آن‌گاه که زمان‌مندی به وسیله‌ای تبدیل شد که بتوانیم به کمک آن بینش فردی مان را در این باب عرضه کنیم که عمل داستانی چگونه و کجا تحقق می‌یابد، به یکی از ابزارهای نقد ادبی نیز تبدیل شده بود و به منتقدان کمک می‌کرد تا به شناخت دقیق‌تری از ماهیت و ساختار داستان دست یابند؛ مثلاً به آنان امکان می‌داد تا علاوه بر جنبه‌های علت و معلولی، طرح‌ها و تصویرهایی را نیز درک کنند که مبتنی بر چنین رابطه‌ای نیستند و صرفاً همچون واکنش‌هایی بر ضدّ دانسته‌ها و برداشت‌های مرسوم در باب شکل و قالب پدیدار می‌شوند. این جریان که

1. Dasein

حرکتی نو در عرصه‌ی نقد ادبی است، پیامدها و تأثیرهایی وسیع داشته است. با این حال، ادبیات همچنان طلایه‌دار جست‌وجویی مداوم برای یافتن زمان‌های تازه و شکل‌های نو است.

فورستر که دوست ندارد از منظری فلسفی به پروست بنگرد و نیز نمی‌خواهد درباره‌ی سیر تحوّل نقد ادبی در قرن بیستم دست به پیشگویی‌های پیامبرانه بزند، به گونه‌ای واقع‌بینانه و در عین حال معصومانه و بی‌طرفانه سخن می‌گوید:

... در رمان نیز همواره یک ساعت هست. گاه ممکن است نویسنده از ساعت خودش خوشش نیاید. امیلی برونته در بلندی‌های بادگیر کوشید ساعت خود را پنهان کند. استرن در تریسترام شندی ساعتش را وارونه کرد. مارسل پروست، استادانه‌تر از دیگران، پیوسته عقربه‌های ساعتش را تغییر می‌دهد؛ به گونه‌ای که قهرمان داستان او در همان حال که معشوقه‌اش را به شام مهمان می‌کند با پرستار بچه‌اش در پارک مشغول توپ‌بازی است. همه‌ی این شگردها به جای خود موجه و درست‌اند، اما هیچ یک از آنها با نظریه‌ی اصلی ماناسازگاری ندارد: اساس رمان عنصرِ داستان یا هسته‌ی داستانی است و آن نقل وقایع است به ترتیب توالی زمانی.^۱

این شیوه‌ای کهنه برای ندیدنِ دو زمانِ متفاوت یا تمایز قائل نشدن میان آن چیزهایی است که می‌توان آنها را زمان و زمان‌مندی نامید. با این حال، فورستر نیز با اتکا به شَمّ غریزی خود دریافته است که مفهوم پیرنگ و / یا داستان عمیقاً دستخوش تحوّل شده است. فورستر از مباحثِ قدیمی مربوط به «پایان‌بندی» خرسند نیست و سعی دارد مفهوم تازه‌ای را طرح کند که از نظر او مختصّ قالب رمان است:

1. Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, p.31.

گذشته از همه‌ی این مباحث، اصولاً چرا یک رمان باید پیرنگی از پیش اندیشیده و سنجیده داشته باشد؟ آیا رمان نمی‌تواند بدون طرح و نقشه‌ی قبلی گسترش یابد و رشد کند؟ چرا باید رمان نیز همچون نمایش‌نامه در جایی معین به پایان برسد؟ آیا نمی‌تواند باز و بدون پایان باقی بماند؟ آیا رمان‌نویس به جای این که بیرون اثر و بر فراز آن بایستد و آن را هدایت کند، نمی‌تواند خود را به درون آن پرتاب کند و همراه با سیر وقایع به جانبی پیش برود که از پیش از آن آگاهی ندارد؟ پیرنگ هیجان‌انگیز است و گاه می‌تواند زیبا هم باشد، با این همه، آیا مرده‌ریگی بازمانده از نمایش نیست که در آغاز محدودیت‌های مکانی صحنه‌ی نمایش آن را پدید آورده است؟ آیا روایت داستانی نمی‌تواند چارچوبی خاص خود را ابداع کند که تا این حد منطقی و خشک نباشد و در عین حال با طبیعت این نوع ادبی هم متناسب‌تر و سازگارتر باشد؟^۱

این سخنان هسته‌ی اولیه‌ی نظریه‌ای را در خود دارد که سرانجام به مفهوم فرم‌های باز، نفی پایان و تأکید بر باز بودن عمل داستانی، در تقابل با بسته بودنِ صوری، منتهی می‌شود و مفاهیم قدیمی مرتبط با پایان‌بندی را کاملاً تحت الشعاع قرار می‌دهد. یادآوری این نکته نیز لازم است که در این مورد هم نقد ادبی بسیار دیرتر از ادبیات خلاق به این مسائل رسید. در اینجا نیز طبق معمول تریسترام شندی نمونه‌ای گویا است. البته حتی در آن زمان که فورستر کتابش را می‌نوشت این مسائل به پدیده‌هایی عام و رایج تبدیل شده بود.

هر گاه مشکلات مربوط به زمان و تفسیرهای آن مطرح می‌شود، تقریباً با عواقبی بی‌شمار روبه‌رو هستیم. اریک آوئرباخ در فصل نخست کتاب محاکات از ماجرای زخم پای اودیسه سخن می‌گوید. او شرح این ماجرا را

1. *Ibid.*, pp. 92-3.

چنان که در منظومه‌ی اودیسه‌ی هومر آمده و از نظر او به گونه‌ای «زمان‌مند» عرضه شده، با گزارش سفر تکوین درباره‌ی قصد ابراهیم برای قربانی کردن اسحاق مقایسه می‌کند. هر دوی این روایت‌ها رنگ و بویی حماسی دارند، اما از نظر سبک کاملاً متفاوتند. علت اصلی این تفاوت سبک به طرز ارائه‌ی عنصر زمان و نحوه‌ی مواجهه با پیش‌زمینه‌ی این دو حادثه بازمی‌گردد. اودیسه به گونه‌ای ناشناس به ایثاکا بازمی‌گردد، اما زمانی که خدمتکار پیرش پاهای او را می‌شوید، با دیدن نشان زخمی که از دوران کودکی بر روی پایش باقی مانده، او را می‌شناسد. در این بخش از داستان هومر، با اتکا به شگرد بازگشت به گذشته، ماجرای زخم برداشتن اودیسه در دوران کودکی‌اش را بازمی‌گوید و این که پدر بزرگ اودیسه، اتولیکوس، همان کسی است که اودیسه در زمان کودکی در سفری به قصد دیدار او و در جریان شکار گراز زخم برداشته است. راوی حتی به شرح اضطراب و بی‌قراری پدر و مادر کودک زخم خورده می‌پردازد. همه‌ی این مسائل پیش از بازگشت اودیسه از محل شستن پاهایش به تالار محل اقامت پنلوپ بازگو می‌شود. آوثرباخ معتقد است که این نمونه یکی از شاخص‌ترین جلوه‌های سبک هومر است و شاعر نمی‌خواهد از این طریق صرفاً بر حالت تعلیق داستان بیفزاید. هومر در صدد نیست که با رجوع به گذشته و بازگشت به حال به اعماق گذشته رسوخ کند. این حالت اساساً با سبک هومر سازگار نیست. «سبک هومری روایت فقط به صحنه‌ای که پیش چشم ما است متمرکز می‌شود و تنها به اکنون یکپارچه که اجزای آن به یک اندازه روشن است و از عینیتی همگون برخوردار است توجه دارد. ... داستان زخم اودیسه عملاً به پدیده‌ای مستقل و منحصر به فرد تبدیل می‌شود که ما در زمان حال شاهد آن هستیم.»^۱ این

1. Auerbach, E., *Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature*, p.5.

شیوه‌ی پرداختن به صحنه‌ای که در مقابل ما است و «در زمان و مکانی متعلق به حال حاضر مطلق»^۱ رخ می‌دهد، با اسلوب مبتنی بر پراکندگی و معطوف به پیش‌زمینه که در داستان ابراهیم شاهد آن هستیم، به کلی متفاوت است. در داستان ابراهیم جزئیات مربوط به زمان و مکان دقیقاً ذکر نشده است و نظرگاه روایی کاملاً خشک و یکنواخت است:

داستان‌های کتاب مقدس به این خرسند نیستند که واقعیتی تاریخی را عرضه کنند، بلکه علاوه بر آن، مدّعی‌اند که تنها جهان راستین همان است که آنها بازمی‌نمایند و چنان مقدر شده که این جهان داستانی بر جهان‌های دیگر غلبه کند. ... داستان‌های کتاب مقدس، برخلاف داستان‌های هومر، در صدد نیستند که همدلی ما را برانگیزند و ما را شیفته‌ی خود کنند و هیچ اصراری ندارند که برای جذب مخاطب بر خاصیت لذّت‌بخش و سرگرم‌کننده‌ی خود تأکید کنند. این داستان‌ها در صددند که ما را تحت انقیاد درآورند و اگر ما این انقیاد را نپذیریم عصیانگر محسوب خواهیم شد. ... این داستان‌ها، برخلاف داستان‌های هومر، صرفاً «واقعیت‌هایی» نیستند که برای مخاطبان روایت و نقل می‌شوند، بلکه عقیده و تعهد و پیمانی در آنها نهفته است. به همین دلیل، آکنده از «پیش‌زمینه‌ها» و رمز و رازهای گوناگون و معانی ثانوی و نامکشوف‌اند.^۲

جان بارت^۳ در داستان مِیلِیاد (از مجموعه داستان گمشده در تفریحگاه، ۱۹۶۹) ما را از محیط امن و قابل اعتماد قالب‌های دوگانه‌ی داستان‌های هومر و کتاب مقدس فرامی‌برد و به عرصه‌ی معنا‌باختگی آثار ادبی مدرن می‌کشانند. واقعیتی که در این عرصه روایت می‌شود، در گذر از هزارتوهای زمان، از

1. *Ibid.*, p. 4.

2. *Ibid.*, p. 12.

۳. John Barth نویسنده‌ی آمریکایی معاصر (متولد ۱۹۳۰). او این داستان را به قیاس ایلِیاد هومر ابداع کرده است. داستان مِیلِیاد به شرح ماجراهای مناس اختصاص دارد که از قهرمانان ایلِیاد است. م

حال حاضر مطلق و سلطه‌ی آن به کلی رها می‌شود. درونمایه‌ی مسلط بر محاکاتِ جان بارت نیز همچون داستان‌های اودیسه و سفر تکوین حماسی است، اما او در نهایت دل مشغولِ امکانات و ظرفیت‌های روایت است. همه‌ی روایت‌های نیمه‌پیوسته‌ی مربوط به «صداهاى زنده، ضبط شده و چاپ شده» در مجموعه‌ی گمشده در تفریحگاه را می‌توان تجربه‌هایی عملی در حوزه‌ی پیرنگ دانست که پس از تهاجم گسترده‌ی نظریه‌های جدید در باب زمان شکل گرفته‌اند. بخش عمده‌ای از ذکاوت شوخ‌طبعانه و در عین حال خودویرانگرانه‌ی منلیاد در مقدمه‌ی داستان به‌خوبی بازتاب یافته است. خود بارت این مقدمه را که در صفحه‌های اول و دوم کتاب آمده، «قصه در قصه» عنوان داده است. او در این قسمت از خواننده می‌خواهد که این صفحه را با قیچی ببرد و لبه‌های آن را به یکدیگر متصل کند تا دایره‌ی کاغذی کوچکی پدید آید. در یک جانبِ این دایره این نوشته دیده می‌شود: «روزی روزگاری» و در سوی دیگر این نوشته به چشم می‌آید: «داستانی بود که چنین آغاز می‌شد.» همچنان که این برگه چرخانده می‌شود، خواننده وارد چرخه‌ی ابدی پیرنگ در پیرنگ می‌شود و با جمله‌ای بی‌پایان روبه‌رو می‌شود: «روزی روزگاری داستانی بود که چنین آغاز می‌شد...» این چرخه تا بی‌نهایت تکرار می‌شود مگر این که خواننده دریابد که این تعبیری است از چرخه‌ی جنون‌آمیز زمان. در واقع، راوی دریافته است که او در مقام روایت داستان، برخلاف آنچه افلاطون درباره‌ی فلسفه‌ی هنر معتقد بود، دو مرحله از واقعیتی که در صدد محاکات آن است دور نیفتاده بلکه بی‌اندازه از آن فاصله گرفته و دیگر قادر نیست خود را از چنبره‌ی ظواهر زمان‌مند و چرخه‌وار رها کند و صرفاً به روایتی عینی و عملی مشغول شود. به عبارت دیگر، در اینجا پیرنگ واقعی نمی‌تواند وجود داشته باشد. آنچه هست شکل چرخان شیوه‌ی سنتی آغاز روایت است.

در داستان *مینلیاد* نویسنده بر آن است که به شیوه‌ای هومری همه چیز را در مقابل چشم خواننده قرار دهد، اما حضور لایه‌های متراکم زمان و انفصال و گسست فزاینده‌ای که زمان بر روایت تحمیل می‌کند، به سرعت فضای داستان را تغییر می‌دهد. *مینلائوس* در آغاز خطاب به خود سخن می‌گوید، اما ناگهان درمی‌یابد که شنوندگانی دارد و در نتیجه شروع می‌کند آگاهانه و خطاب به آنها ماجرای بازگشت خود پس از سقوط تروا را بگوید. به نظر می‌رسد در اینجا بر این نکته تأکید می‌شود که خودآگاهی راوی در باب خودش و پی بردن به نقشی که در روایت داستان دارد سرآغاز این معضل جنون‌آسا است. *مینلائوس* مجبور می‌شود در بازگویی این ماجرا از تعداد زیادی علامت نقل قول استفاده کند. او به ما می‌گوید که این ماجرا را خطاب به تلماک و پیزیسترات بیان می‌کند، سپس به ما می‌گوید که او به آنها می‌گوید که او این ماجرا را به هلن می‌گوید، سپس به ما می‌گوید که او به تلماک و پیزیسترات می‌گوید... که او به هلن می‌گوید که او به پروته و سپس به ایدوته می‌گوید تا این که در یک لحظه همه چیز به تمامی متوقف می‌شود. این نحوه‌ی گسترش و تحوّل فقط روایت را به شکلی پیچیده‌تر و نومیدکننده‌تر درهم می‌تند و چشم خواننده، با اضطراب و استیصالی یأس‌آور، نظاره‌گر سلسله‌ای از علامت‌های نقل قول سرگیجه‌آور است که هیچ معنایی را نمی‌رسانند:

««چرا؟» من تکرار کردم»، «من تکرار کردم»، «من تکرار کردم»، «من تکرار کردم»، «من تکرار کردم»، «من تکرار می‌کنم.» «و آن زن بالبخندی به شرمگینی تبسم یک نوعروس و با صدایی آهسته پاسخ داد: «چرا چه؟»^۱

پدیده‌ای که در اینجا شاهد آن هستیم پدیده‌ای سنجیده و متبحرانه و در عین حال سرگرمی جنون‌آمیزی است — درسی قاطع درباره‌ی زمان و پیرنگ.

1. Barth, J., *Lost in the Funhouse*, p. 152.

جایگاه ممتاز زمان در روایت و سلطه‌ی بالقوه‌ی آن بر ساختار داستان از دیرباز نموده‌های فراوانی داشته است و پیشینه‌ی آن را در آثار دوره‌های گذشته‌ی تاریخ ادبیات هم می‌توان دنبال کرد. نمونه‌ی برجسته‌ی آن را در اندوه و افسردگی رمانتیک کیتس^۱ و در شعری از او می‌بینیم که راوی آن پس از پرواز بلبل با «خود تنها»^۱ش مواجه می‌شود. دیگر نمونه‌ی رمانتیک آن قهرمان خسته‌ی آثار شاتوبریان است که با اندوه و ملال در میان برگ‌های زرد پاییزی آهسته قدم برمی‌دارد. با این همه، تهاجم فراگیر و حضور قاطع زمان با انتشار کتاب مشهور مارسل پروست، در جست‌وجوی زمان از دست رفته، به تمامی تحقق یافت. در کتاب پروست زمان هم مضمون داستان را می‌سازد و هم عامل و وسیله‌ی نگارش آن است. در اینجا هیچ پیوستگی و تسلسلی در زمان دیده نمی‌شود مگر آن بخش از زمان که ذهن پویا و اراده‌ی راوی یعنی مارسل بر آن سیطره دارد و آن را به دلخواه خود مرتب می‌کند و نظم می‌دهد. اصطلاح جریان سیال ذهن برای وصف فرآیندهای جاری در این کتاب دوران‌ساز کافی به نظر نمی‌رسد. البته این نکته درست است که این اثر نیز همچون دیگر آثاری که با این برچسب مشخص می‌شوند، به گونه‌ای دل‌مشغول تفسیر و تعبیر ساعت درونی ذهن است و این ساعت درونی در تقابل با جریان جاری تاریخ قرار دارد.

برای پروست درک زمان‌مندی از حافظه آغاز می‌شود. برای او، همچون ناباکف، فقط زمان گذشته یا زمان حال که توأم با درد و رنج باشد ارزش هنری دارد. پروست هرگز خود را با فلسفه‌ی خوشبینانه و اثبات‌گرا درگیر نمی‌کند. در واقع، از نظر او آینده یا مجموعه‌ای تازه از گذارها و تغییرات دلهره‌آور و عذاب‌آفرین است و یا سیرِ کند اعمال و رویدادهای ملال‌آوری است که

۱. Keats جان کیتس (۱۷۹۵-۱۸۲۱) شاعر رمانتیک انگلیسی. در اینجا مؤلف به قصیده

برای بلبل او اشاره دارد که از شعرهای مشهور این شاعر است. م

هم‌اکنون انسان گرفتار آنها است. قرار نیست در آینده تحوّل خوشایند یا حادثه‌ای خارق‌العاده رخ دهد. نوشتن این یا آن کتاب (یا کتاب‌ها، چون اختیار با شماست که صیغه‌ی جمع را به کار ببرید یا مفرد را) عملی جمال‌شناسانه نیست بلکه تجربه‌ای فلسفی است. به عبارت دقیق‌تر، جست‌وجوی معنا و شکل متناسب با آن مستلزم بررسی و کنکاشی هستی‌شناسانه است که نتیجه‌ی آن تعریف و شناسایی امکانات ذهن در قیاس با تجربیات آن است. مؤلف باید از محدودیت‌ها و توانایی‌های ذهن و دامنه‌ی تجربه‌های آن به‌خوبی آگاه باشد. راوی با مرور گذشته‌ی خود درمی‌یابد که مهم‌ترین جنبه‌ی زندگی‌اش عبارت است از نکبت دائمی و ناسازگاری و بحرانی که به سبب تغییر اوضاع و احوال مادی روی می‌دهد و یا این که به دلیل گذر زمان سرخوشی و سعادت ناشی از بودن با مادرش یا بوسیده شدن از جانب او را از دست می‌دهد، زیرا مادرش به جای این که پرتو ابدی و فرازمانی حضور خود را لاینقطع بر او بتاباند، ساعت‌های متمادی با دیگر بزرگسالان نشست و برخاست می‌کند. معضل اخیر ترس او را از جریان جاری وقایع بازتاب می‌دهد و مشکل پیشین در نحوه‌ی ادراک او از رفتار بشر ریشه دارد که آن هم با مفهوم زمان مرتبط است. ساموئل بکت، در تفسیری بسیار گویا و مؤثر در باب پروست، این ناخوشی مقاومت‌ناپذیر را زاده‌ی دوره‌های دردناک گذار از حالت عدم حسّاسیت و عادت‌زدگی به حالت خاصّی می‌شمارد که آن را «رنج بودن» می‌نامد. منظور او از عدم حسّاسیت و عادت‌زدگی همان چیزی است که جورج الیوت، نویسنده‌ی انگلیسی، در زمینه‌ای کاملاً متفاوت در رمان میدل مارچ^۱ آن را فربه شدنِ بلاهت می‌نامد و معتقد است که این همان عاملی است که ما را از شنیدن ضربان قلب سنجاب یا دیدن رشد و نمو گیاه باز می‌دارد.^۲ ذهن انسان، همچنان که با

۱. این رمان با ترجمه‌ی مینا سرابی (نشر دنیای نو) به فارسی منتشر شده است. م

2. Beckett, S., *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, p. 19.

شکل‌های مادی پیرامون خود انس می‌گیرد، به گونه‌ای فزاینده کم‌احساس‌تر می‌شود و از همین رو به آرامش و راحتی بیشتری دست می‌یابد. اضطراب و پریشانی هنگامی رخ می‌نماید که ذهن هرچه بیشتر به واقعیت آگاه می‌شود. در حقیقت، آسایش و راحتی محصول عدم حساسیت و عادت‌زدگی است.

از این گذشته، تجربه‌ی فردی پروست حقارت نسبی دستاوردهای حافظه‌ی ارادی ما را نیز نشان می‌دهد. این حافظه معطوف به یادآوری گذشته و ایجاد پیوندهایی است که می‌توانند به روشن شدن وضعیت خاص حیات هر کس کمک کنند. حافظه‌ی ارادی می‌تواند بازآفرینی کند، اما معمولاً این فرآیند را با تحریف یا استحاله همراه می‌کند و نهایتاً مانع با خود واقعیت بلکه با تصویر رنگ باخته‌ی آن سر و کار خواهیم داشت. حافظه‌ی غیرارادی که به میل و خواست ما فعالیت نمی‌کند، وضعیت دیگری دارد و تنها همین حافظه است که قادر است ذهن را از واقعیت زنده و پرنشاط آکنده سازد و شناخت و معرفتی بنیادین فراهم آورد؛ همان معرفتی که بکت آن را «ترکیب ستاره‌گون» می‌نامد.^۱ این معرفت از حدّ و مرزهای زمان و درد و رنج‌هایش فراتر می‌رود و از آنجا که مرگ هم جنبه‌ای از زمان است، حتی می‌تواند این هیولای ترسناک را نیز شکست دهد. فاجعه‌ای که در این مرحله رخ می‌نماید از ماهیت گذرا و ناپایدار این معرفت ناشی می‌شود و این که ذهن دائماً و ضرورتاً باید به جریان جاری زمان بازگردد و کوشش‌های ناموفق خود را دنبال کند.^۲

ساختار خاص این کوشش‌های ارادی و وسعت دامنه‌ی نفوذ و تأثیرشان عملاً طرز تدوین پیرنگ و سنجیدگی اجزای روایت را تعیین می‌کند. به عبارت دیگر، پیرنگ نه با اتکا به نظریه‌های ادبی بلکه با جست‌وجوی پیگیر

1. *Ibid.*, p. 61.

۲. به تعبیر سهراب سپهری «همیشه فاصله‌ای هست.» م

فلسفی شکل می‌گیرد. توجه پرست به زمان و هستی با نوعی پدیدارشناسی وجودی و دغدغه‌های اگزیستانسیالیستی همراه است. این دیدگاه، هم به لحاظ هنری و هم از نظر فکری، تأثیری پایدار بر ادبیات نهاده است و علاوه بر آن، راه را برای بحث‌های تازه در باب هویت آثار داستانی خلق شده نیز گشوده است. فورستر بر آن است که در آثار روایی آنچه اهمیت اساسی دارد هسته‌ی داستانی یا عنصرِ داستان است، اما به دلایل گوناگون می‌توان گفت که این هسته‌ی داستانی خود، در حقیقت، تابع کوشش ذهنی و دغدغه‌های فکری مؤلف است و عنصر زمان‌مندی نیز قادر است بر پویش حاکم بر امر آفرینش غلبه کند و عملاً آن چیزی را شکل دهد که ارسطو آن را روح اثر ادبی می‌نامید.

در عصر ما مفهوم ادبیات داستانی با سیری شتابان تحوّل یافته است؛ منتها به جای این که رنگ و بویی اسطوره‌ای به خود بگیرد و بتوان آن را در مقولاتی شبیه به آنچه نور تروپ فرای و پیروانش می‌گویند جای داد، توسع بیشتری پیدا کرده و حتی انگاره‌های فکری خاصی را دربرگرفته است که ما به کمک آنها به جست‌وجوی حقیقت بر می‌آییم. این تحوّل هم با داعیه‌های مکتب هنر برای هنر فاصله دارد و هم با فضل‌فروشی‌ها و جزئی‌نگری‌های واقع‌گرایی مبتنی بر محاکات. این گرایش نو بر هنر برای ذهن تأکید دارد، یعنی این که هنر جست‌وجو و تکاپویی است برای یافتن واقعیتی غایی که ذهن توان رسیدن به آن را دارد و در عین حال خودِ هنر هم گنجینه‌ای از همین واقعیت است. والاس استیونس که توجه‌اش به نوعی ادبیات داستانی متعالی از نظر ما بسیار ارزشمند است، در سخنی اندرزگونه همین نکته را بدین صورت طرح می‌کند: «ایمان نهایی آن است که به داستانی که می‌دانیم ساخته و پرداخته‌ی ذهن ما است ایمان بیاوریم و فکر کنیم هیچ چیز جز آن واقعیت ندارد. حقیقت شگفت آن است که ما با وجود این که می‌دانیم فقط با یک داستان سروکار داریم، آگاهانه آن را باور کنیم.»

آن گاه که عنصر زمان مندی چنین قدرتی کسب می کند و به عاملی سازنده و مهم و نیرویی غالب تبدیل می شود، ما تشویق می شویم که ادبیات گذشته را نیز در پرتو آن چیزهایی که اکنون برایمان کشف شده است از نو مورد ملاحظه قرار دهیم. هم عنصر زمان مندی و هم جریان جاری زمان از همان روز که شاخه های گل سرخ در دست های حضرت آدم پژمرده شد^۱ با ما همراه بوده است. از همین رو، یکی از راه های مواجهه با ادبیات و نیز با حیات ذهن که ادبیات از آن سخن می گوید، آن است که درک انسان از زمان را که همواره دستخوش تغییر یا تکامل هم بوده با نگاهی تاریخی بسنجیم و بررسی کنیم. دو کتاب انتقادی مهم که به شیوه ای بدیع به تاریخ تحوّل این مفهوم پرداخته اند عبارتند از مطالعاتی درباره ی زمان بشری از ژرژ پوله^۲ و تصویری از یک پایان اثر فرانک کرمود.^۳

کتاب پوله سیر تحوّل مفهوم زمان را در طول تاریخ دنبال می کند. بر اساس این کتاب، درک زمان در قرون وسطا مبتنی بر اعتقاد راسخ به خلقت خداوند و تأثیر اراده ی الهی در تداوم آن است تا این که سرانجام در قرن هفدهم به درک خاصی از زمان می رسیم که مبتنی بر جدا افتادگی فرد انسانی از بقیه ی کائنات است. درک ما از زمان با نظریه ی برگسون در باب زمان درونی و «استمرار دائمی» آن تحوّل می یابد و در قرن بیستم به آن چیزی می رسد که آن را مفهوم «لحظه» نامیده اند. پوله این مفهوم قرن بیستمی را با موفقیت و به کمک اصطلاح «لحظه ی پراحساس» که از آندره ژید وام گرفته، توضیح می دهد و آن را با «لحظه ی جمال شناختی» کی یوکه گار یکی

۱. کنایه از هبوط و اخراج از بهشت. م

۲. Poulet ژرژ پوله (۱۹۹۱-۱۹۰۲) اندیشمند فرانسوی زبان اهل بلژیک. م

۳. Kermode سیر جان فرانک کرمود (متولد ۱۹۱۹) نظریه پرداز و منتقد نامدار انگلیسی

می‌شمارد.^۱ از نظر آندره ژید برترین وظیفه‌ی هنر یا متعالی‌ترین رؤیایی که هنر حامل آن است در فاصله گرفتن از تاریخ خلاصه می‌شود. برای تحقق این وظیفه یا رؤیا هنر باید در طی سلسله‌ای از این لحظه‌های آکنده از شور و حرارت دنیای ویژه‌ی خود را بیافریند. روش پوله عمیق‌تر و گسترده‌تر از آن است که بتوان آن را در چند جمله به روشنی معرفی کرد. او با تحلیل آثار، ساختارها و مفاهیم نویسندگان مختلف بحث خود را پیش می‌برد و به گونه‌ای غیرمستقیم خوانندگان کتابش را به مطالعه‌ی متفکران گوناگون ترغیب می‌کند تا بتوانند با مفاهیم در حال تحوّل زمان آشنا شوند.

پژوهش فرانک کرمود ظرافت بیشتر و دامنه‌ی وسیع‌تری دارد. داده‌های مورد بررسی او از حوزه‌های گوناگونی همچون الاهیات، کلام، جامعه‌شناسی، فلسفه و دیگر زمینه‌های فکری و فرهنگی برگرفته شده‌اند. همه‌ی این مسائل می‌توانند به گونه‌ای در خلق جهان خیالی داستان نقش داشته باشند. به یک اعتبار، می‌توان گفت که او اندیشه‌های ارسطو درباره‌ی پیرنگ را بسط می‌دهد. کرمود سخت دل‌مشغول آن چیزهایی است که در «پایان» رخ می‌دهند، اما به میانه‌ها نیز بی‌اعتنا نیست. در بحث از سرآغازها نیز به سفر تکوین اشاره می‌کند. با این همه، تردیدی نیست که در ادبیات موردنظر او، از میان این سه گانه‌ی ارسطویی، بخش پایان و میانه اهمیت بیشتری دارد. تجزیه و تحلیل‌های کرمود صرفاً متمرکز بر ادبیات نیست، بلکه معطوف به مجموعه‌ی فرهنگ هر عصر است. از نظر او ادبیات هر عصر شیوه و جهت‌گیری اصلی خود را از همین فرهنگ کلی می‌گیرد. کرمود بحث خود را با مفاهیم مسیحی مرتبط با مکاشفه آغاز می‌کند و به اندیشه‌ها و تجربه‌های گوناگونی می‌پردازد که در پیرامون آن شکل گرفته یا در پرتو آن تغییر و تحوّل

یافته است. او در مباحث پایانی کتاب به «زندان انفرادی» می‌پردازد. نویسنده در این بخش از پژوهش درخشان خود به این نکته می‌پردازد که ذهن انسان آن‌گاه که به طور کامل از همه چیز منفک می‌شود و از اسباب بیرونی برانگیزاننده‌ی تخیل محروم است، چگونه عمل می‌کند. در فاصله‌ی این آغاز و انجام، بحث‌های دیگری جریان دارد که محور اصلی آنها عبارت است از مفهوم «دهر» در قرون وسطا، بحران عصر جدید، زندگی — و به تبع آن ادبیات — در فرآیند زمان و در وضعیتی که خود او آن را «میان‌ه‌ی میان‌ه‌ها» می‌نامد.

این تلقی وسیع از نقد ادبی زمان‌محور، علاوه بر فلسفه، از افکار و مفاهیم بسیار متنوع و متفاوتی بهره می‌برد که پژوهش‌های مردم‌شناسانه آنها را به ما هدیه داده است. کتاب *اسطوره‌ی بازگشت جاودانه*^۱ اثر میرچا الیاده نمونه‌ای شاخص از این دست پژوهش‌ها است. در این کتاب جذاب با مفهوم بنیادینی به نام «آن زمان خوب» آشنا می‌شویم. این مفهوم درک تازه‌ای از آن دسته از مناسک بشری به ما می‌دهد که از زمان‌های آغازین با انسان همراه بوده است. علاوه بر این، مؤلف کتاب نشان می‌دهد که همین مناسک چگونه در هیأتی فرهیخته‌تر و ظریف‌تر به ادبیات راه یافته‌اند و در آثار بزرگ ادبی جاودانه شده‌اند. الیاده با اتکا به ملاحظات مردم‌شناختی خود درباره‌ی انسان‌های عصر باستان موفق به کشف شیوه‌هایی شده است که انسان‌ها را به الغای تاریخ و خروج از زمان تاریخی قادر می‌ساخته و به آنان امکان می‌داده است که به سرخوشی‌های ناشی از ورود به قلمرو بی‌زمانی دست یابند. احیای کهن‌الگوها و تکرار جاودانه‌ی آنها موجب می‌شود که تاریخ خطی و مستقیم نیز از خطر و تهدید عاری شود. انسان‌های عصر باستان به نوعی عصر طلایی حاکمیت خدایان اعتقاد داشتند. این عصر طلایی در گذشته‌های بسیار دور

۱. این کتاب را بهمن سرکاراتی به فارسی ترجمه کرده است. م

تحقق یافته و انسان‌ها با تکرار برخی اعمال بنیادین متعلق به آن دوران که بعدها به صورت مناسک درآمده است، عملاً همان اعمالی را تقلید می‌کنند که خدایان در «آن زمان خوب» و پیش از آن که جهان به جایگاهی برای انسان تقلیل یابد، صورت می‌داده‌اند. تقلید و تکرار این اعمال به معنی درآمیختن با لحظه‌ای ازلی و ابدی است و هربار که جماعتی از مردم این اعمال را در قالب مناسکی خاص از نو بازآفرینی می‌کنند، زمان خطی درهم می‌شکند و آن لحظه‌ی آغازین از نو احیا می‌شود و در اکنونی ازلی و ابدی متجلی می‌گردد. شکل دیگری از این کهن‌الگو را در مراسم مربوط به سال نو می‌توان دید که همواره در ایامی معین تکرار می‌شود. در واقع، جشن‌های سال نو، از این لحاظ، به انسان امکان می‌داده‌اند که به جای این که در طول خط مستقیم زمان تاریخی سیر کند، به گونه‌ای آیینی به عقب بازگردد و همه چیز را از نو شروع کند. از سوی دیگر، اندیشیدن به رستاخیز فرجامین بدان معناست که «آن زمان خوب» — یعنی زمان کهن‌الگویی متعلق به قلمرو خدایان — نه تنها در عصر طلایی گذشته وجود داشته بلکه در آینده‌ای دور نیز قابل بازیافت است. بدین سان، آن چیزی که از نظر انسان زمان ناسوتی محسوب می‌شود صرفاً وقفه و شکافی است که در میانه‌ی دو زمان لاهوتی متعلق به عالم فراسو پدید آمده است. به عبارت دیگر، «اکنون» ناخوشایند و ناپایدار است، اما «گذشته‌های دور» و «آینده» چنین نیستند.

چنان که میرچا الیاده به خوبی نشان داده، ادبیات جهان در قرن بیستم شاهد تمایلی فزاینده به تسخیر دوباره‌ی این چرخه و ورود به قلمرو آیینی «آن زمان خوب» بوده است. او مشخصاً به تی. اس. الیوت و جیمز جویس اشاره می‌کند، اما این فهرست را می‌توان با بسیاری نام‌های دیگر تکمیل کرد. این گرایش واکنشی است به وحشت و تهدید ناشی از رشد بی‌سابقه‌ی آزادی‌های انسانی و ظهور نظریه‌های تکامل‌گرا در باب زمان که موجب

ناخرسندی روح انسانی از این وضعیت متشتت شده است. هانری فوسیون^۱ در کتاب زندگی صورت‌ها در هنر به این مسأله نیز پرداخته و از گرایش توجیه‌ناپذیر انسان به اندیشیدن در قالب اصطلاح‌هایی همچون «رنگ و قیافه‌ی» قرن و مستغرق شدن در «عرفان قرن» سخن به میان آورده است.^۲

هرچه وسیع‌تر به دستاوردهای گوناگون ذهن در باب عنصر زمان‌مندی بیندیشیم، بیشتر خود را ناگزیر می‌یابیم که از تلقی‌های ساده‌نگرانه از تاریخ فاصله بگیریم. در واقع، به گونه‌ای فزاینده، داده‌های عینی مربوط به زمان تقویمی از نظریه‌ی هنر حذف می‌شوند تا شاید حتی الامکان بتوان به گونه زمان به معنای حقیقی آن دست یافت. بهتر آن است که این بحث را با سخنان فوسیون در این باره خاتمه دهیم. او بر آن است که روز و ماه و سال و گاهشماری ارتباطی با تاریخ به معنای راستین آن و نیز با تعریف هنر در تاریخ ندارند:

تاریخ‌نگار، علاوه بر آن که سیر حوادث را به گونه‌ای پیوسته و در طول یکدیگر پی می‌گیرد، آنها را در عرض و به گونه‌ای هم‌زمان نیز در نظر می‌آورد؛ همچنان که موسیقی‌دان صرفاً به یک‌یک نت‌ها توجه نمی‌کند بلکه همه‌ی متن را نیز در نظر می‌گیرد. تاریخ مسیری یگانه را نمی‌پیماید و سلسله‌ای مداوم و مبتنی بر تتابع صرف نیست. شاید بهترین شیوه آن باشد که تاریخ را مجموعه‌ای پراکنده از لحظه‌های ناهمگون به شمار آوریم که در هم ادغام و با یکدیگر تلفیق شده‌اند. ... سیاست، اقتصاد و هنر در یک تاریخ معین وضعیتی همسان ندارند و خطی که در هر لحظه آنها را به یکدیگر مرتبط می‌کند خطی متغیر و فاقد نظم و قاعده است. به لحاظ نظری پذیرفتن این امر آسان است،

۱. Focillon هانری فوسیون (۱۸۸۱-۱۹۴۳) تاریخ‌نگار هنر و زیبایی‌شناس فرانسوی. م.
2. Focillon, H., *The Life of Forms in Art*, p. 54.

اما در عمل ما به نوعی نظم و هماهنگی نیاز داریم که از پیش استقرار یافته باشد. از همین رو است که زمان و تاریخ را به نقطه‌ی تمرکز و توجه خود تبدیل می‌کنیم؛ نقطه‌ای که همه چیز در آن فشرده و انباشته شده است. زمان و تاریخ را می‌توان به چنین کانون تمرکزی تبدیل کرد، اما حقیقتاً و فی‌نفسه چنین نیست. تاریخ، به طور عام، کشمکشی دائمی است میان آنچه پیش از این اتفاق افتاده، آنچه اکنون رخ داده و آنچه با تأخیر روی خواهد داد.^۱

1. *Ibid.*, p. 55.

پیرنگ در عمل

ارسطو اسکلتی بیش نیست.
(والاس استیونس)

تا اینجا بحث ما درباره‌ی نظریه بود: بحث نظری درباره‌ی نظریه و بحث درباره‌ی تطبیق نظریه بر آثار ادبی و نیز موافقت یا مخالفتی که هر کس به هنگام تأمل درباره‌ی نظریه ممکن است احساس کند. این نکته‌ای مهم است که آشنایی دقیق ما با ادبیات و شناخت مستقیم ما از آن همواره در حال افزایش است و طبیعی است که اندیشه‌ی ما در باب ماهیت و کارکرد پدیده‌ای همچون پیرنگ از ارتباط عمیق مان با متن‌هایی ناشی می‌شود که پیرنگ جزء مکمل و یکی از عناصر سازنده‌ی آنها است. به عبارت دیگر، بحث پیرنگ نظریه‌ای انتزاعی و جدا از متن نیست که منتقد یا فیلسوفی آن را طرح کرده باشد. بررسی و تحلیل هر اثری که از پویه‌ی درونی خاصی برخوردار باشد که ارسطو آن را «میتوس» می‌نامد، به ناگزیر، مستلزم ملاحظات منصوص و دقیق است. این نکته درباره‌ی خلق چنین اثری نیز صادق است. در مباحث گذشته به پاره‌ای از جوانب نظری مربوط به این ملاحظات پرداختیم. در اینجا می‌خواهیم به جوانب عملی این قضیه توجه کنیم. البته بررسی همه‌ی مسائل

عملی مرتبط با این موضوع وظیفه‌ای دشوار است که به هیچ روی نمی‌توان در چند صفحه‌ی باقی مانده از این کتاب حتی به آن نزدیک شد. بهتر است، به جای این کار، به برخی از نکاتی اشاره کنیم که به درک ما از فرآیندهای عملی تدوین پیرنگ و وضوح بیشتری می‌دهند و کمک می‌کنند تا تصویری روشن‌تر از این مسأله پیدا کنیم که یک پیرنگ کامل یا نسبتاً کامل چگونه است. اساساً نظریه‌ها بر پایه‌ی آثار ادبی شکل می‌گیرند یا درهم می‌ریزند و بیهوده خواهد بود که بدون اشاره به این آثار درباره‌ی پیرنگ یا هر بحث نظری دیگری سخن بگوییم.

البته هر اثری شایسته‌ی تأمل نیست. بیهوده خواهد بود اگر به برخی آثار نازل از قبیل آن دسته از نوشته‌های الکساندر دوما توجه کنیم که برای تولید آنها دوستان خود را به کار می‌گرفت. او از آنان می‌خواست طرح‌های کلی پیرنگ‌هایی را آماده کنند تا خود او بعداً کامل‌شان کند. دوما صرفاً می‌خواست نوشته‌هایش به طور مداوم در مطبوعات و نیز در قالب کتاب منتشر شوند. باید به ادبیات جدی و ارزشمند توجه کرد. بهتر است به کوشش‌هایی از آن دست روی آورد که مثلاً درآیدن درباره‌ی آثار نئوکلاسیک توصیه می‌کند و خود او نیز در برخی نوشته‌هایش در صدد تحقق آنها برآمده است. درآیدن در بررسی آثار بن جانسون رد پای عناصر سازنده‌ی آنها را تا سرچشمه‌های کهن‌شان دنبال می‌کند. می‌توان انواع پیرنگ‌های مرسوم در هر دوره را بررسی کرد و جنبه‌های منحصر به فرد و جنبه‌های مشابه هر کدام را در آن دوره و دوره‌های دیگر نشان داد و از این طریق به طرز ترکیب عناصر و نوع استعاره‌ها و مجازها پی برد و پیوندهای متقابل مفهوم و شکل را که هنری جیمز آنها را سوزن و نخ داستان می‌نامد، درک کرد. این بررسی‌ها اگر با دقت صورت گیرند ابزارهایی خواهند بود برای سنجش ماهیت دستاوردهای هنری در عرصه‌ی داستان. فایده‌ی دیگر چنین بررسی‌هایی این است که

تأثیر منفی برخی ملاحظات سرسری - همچون نظر کلی اف. آر. لیویس^۱ درباره‌ی وجود تشابه‌هایی میان چارلز دیکنز و جورج الیوت - را نیز خنثی خواهند کرد. این گونه اظهارنظرهای کلی معمولاً از بررسی غیردقیق پیرنگ‌ها و مضامین اصلی رایج در آثار ادبی ناشی می‌شوند. جزء جزء آثار ادبی باید به‌دقت بررسی شوند و منتقد راستین کسی است که به این نیاز پاسخ دهد.

نمونه‌های برگزیده

پیرنگ از این نظر که تا چه حد مخاطب را جذب کند و خواست او را برآورده سازد، قانونی خاص خود دارد: هرچه ساختار داستان پیچیده‌تر باشد مخاطبان علاقه‌ی بیشتری خواهند داشت که دریابند چگونه این ساختار شکل گرفته است. رونق نظریه پردازی پیرامون پیرنگ و واژگان تازه‌ای که در این حوزه پدید آمده نشانه‌ای است از کوششی مداوم برای پاسخ دادن به این علاقه، رسیدن به کُنه ذات هنر و دست یافتن به شناختی عمیق‌تر از جوهر بنیادین نگارش هنری. هنرمندانی هستند که از شکل‌های شناخته شده و مرسوم استفاده می‌کنند یا پیرنگ آثارشان بساده و منطقی است. آثار این دسته از نویسندگان به گونه‌ای تقریباً مستقیم موجب رضایت خواننده می‌شوند. هنرمندان دیگری نیز هستند که به این سادگی و آسانی تسلیم خواننده نمی‌شوند. برای درک آثار این دسته از نویسندگان باید با پرسش‌های فراوانی روبه‌رو شد و پیوسته در این پرسش‌ها تجدیدنظر کرد. اگر بتوان پرسش‌هایی درست و سنجیده طرح کرد، شاید بتوان امیدوار بود که دست‌کم به برخی از آنها پاسخ داده شود. در مواجهه با این آثار خواننده به‌ندرت راضی می‌شود که

۱. Leavis فرانک ریموند لیویس (۱۸۹۵-۱۹۷۷) منتقد انگلیسی. م

تمامیت آنها را چنان که هست بپذیرد و برای رفع ابهام‌ها و فهم پیچیدگی‌ها خود را در جست‌وجویی جذاب برای درک فرآیند آفرینش هنری اثر و چگونگی شکل‌گیری آن درگیر می‌کند.

برخی از آثار تحقیقی که جنبه‌ی تاریخی-ادبی دارند، برای مراحل آغازین چنین جست‌وجوهایی بسیار مفیدند و با اتکا به آنها می‌توان دریافت که بنیان نهادن پیرنگ و طراح‌ی آن «چگونه» صورت می‌گیرد. اگر بخواهیم فقط چند اثر شاخص از این دست را نام ببریم باید به این آثار اشاره کنیم: حماسه و رمانس اثر دبلیو. پی. کیر، رمانس‌های یونانی در داستان‌های منشور عصر الیزابت اثر ساموئل لی وولف، ساختار پنج پرده‌ای شکسپیر اثر تی. دبلیو. بالدوین و پژوهش‌های جفری بولو و کیت میور درباره‌ی سرچشمه‌ها و منابع الهام نمایش‌نامه‌های شکسپیر و شباهت آنها با دیگر آثار. پژوهش‌هایی از این دست به ماکمک می‌کنند تا در شناسایی، طبقه‌بندی و بررسی آثاری که به مطالعه و تحقیق درباره‌ی آنها روی می‌آوریم با مشکلات کمتری مواجه شویم. متأسفانه این پژوهش‌ها عمدتاً بر مبنای آثاری نوشته شده‌اند که اغلب آنها در دوره‌ای پدید آمده‌اند که عصر استمرار اومانیزم اروپایی بوده است. در آن دوران وجود پیشینی انواع ادبی مسلّم فرض می‌شد و وام‌گیری پیرنگ و دیگر شگردهای ادبی شیوعی عام داشت. آثار پیچیده‌ای همچون *آدا* اثر ناباکف یا *اولیس* جیمز جویس را نمی‌توان به همان شیوه و با اتکا به همان سنت توضیح داد. برای مثال، اصل بنیادینی همچون رعایت ساختار پنج پرده‌ای در نمایش که در گذشته همواره بر آن تأکید می‌شده، در دوران ما چندان ارزش و اهمیتی ندارد. حتی آگاهی از تاریخچه‌ی افسانه‌های کهن اسکاندیناوی و شناخت حماسه‌ها به حلّ مشکلات ناشی از آثار پیچیده‌ی جدید چندان کمکی نمی‌کند. این آثار پدیده‌هایی نو و ترکیبی از شکل‌های گوناگون‌اند. انواع ادبی کهن و دیگر آثاری که بر اساس سنت‌های شناخته شده

نوشته شده‌اند، حتی در مواردی که سودمند هستند، در بهترین حالت فایده‌شان جزئی است و خواننده احساس می‌کند که این آثار عملاً بر دانش او چیزی نمی‌افزایند.

اشتیاق برای درک اثر و کشف چگونگی سیر و سلوک نویسنده در تألیف آن به هیچ روی تازگی ندارد، منتها پیوسته باید بازبینی شود و مطابق با ذوق و دانش نسل‌های مختلف تکمیل گردد. یک نمونه‌ی جالب قرن هفدهمی آن جدال‌های تامس رایمر^۱ با شکسپیر و خرده‌گیری‌هایش بر نمایش‌نامه‌ی *آتلولو* است که در کتاب مشهورش، *نگاهی کوتاه به تراژدی*، آمده است. رایمر نیز همچون تولستوی هیچ علاقه‌ای به شکسپیر ندارد و از این که خود را تا سطح «شاعران» فرود آورد بیزار است و حتی به ممتازترین‌شان هم نظر عنایتی ندارد. دلبستگی عمیق رایمر به نئوکلاسیسم او را قانع کرده که *آتلولو* نمایش‌نامه‌ی بدی است و برای اثبات نظر خود به بررسی جزء به جزء پیرنگ آن می‌پردازد تا نشان دهد که شکسپیر از لحظه‌ی آفرینش اثر تا پایان، همواره و به طرز فحیح، برخی از مهم‌ترین قواعد نئوکلاسیک همچون حقیقت‌نمایی، تناسب و نزاکت را نقض کرده است. به عبارت دیگر، دیدگاه او دیدگاهی شامل و همه‌جانبه نیست که به جوانب گوناگون اثر توجه کند، بلکه عمدتاً معطوف به سنجش پیرنگ و سیر تحول آن است و می‌خواهد نشان دهد که نویسنده چگونه و با چه وسعتی قواعد نئوکلاسیک را زیر پا گذاشته است. هدف رایمر این است که — به تعبیر خودش — به خواننده نشان دهد که دیوانگی شکسپیر تا کجاست. او این هدف را با بررسی صحنه به صحنه و شخصیت به شخصیت و بازیر و رو کردن مفاهیم و اندیشه‌های اصلی این نمایش‌نامه پی می‌گیرد.

۱. Rymer تامس رایمر (۱۷۱۳-۱۶۴۱) منتقد و مورخ انگلیسی هوادار نئوکلاسیسم و

مخالف شکسپیر. م

از قرن نوزدهم که شکسپیر از نو با اقبال روبه‌رو شد چندان تمایلی به تکرار ادعاهای رایمر یا موافقت با آنها وجود نداشته است، با این حال، نمایش‌نامه‌های شکسپیر همچنان از جمله‌ی بحث‌انگیزترین ساختارهای نمایشی محسوب می‌شوند و با همه‌ی جذابیت‌شان توافقی همگانی درباره‌ی جنبه‌های گوناگون این آثار وجود ندارد. سکوت شکسپیر در باب آثارش – و اصولاً درباره‌ی هر موضوعی – چنان تشویش و اضطرابی برانگیخته و موجب سرگردانی همگان شده که بسیاری از خوانندگان آثارش برای کاستن از این آشفتگی‌ها چنین استدلال کرده‌اند که سخنانی که او بر زبان شخصیت‌های آثارش می‌نهد، در واقع، سخنان خود اوست. نکته‌ی جالب این است که هرگاه این سفسطه به کنار نهاده می‌شود، سفسطه‌های دیگری جای آن را می‌گیرد که مثلاً منابع الهام و اقتباس شکسپیر واجد نیرویی عظیم بوده‌اند و او در بازنمایی این توان در نمایش‌نامه‌های خود دچار لغزش و اشتباه شده و ناکام مانده است. گاه نیز چنین استدلال می‌کنند که در نهایت همه چیز به شهود درونی مؤلف باز می‌گردد و عملاً به سفسطه‌ی نیت مؤلف روی می‌آورند. تنها اشاره‌های کمرنگی که می‌توانند بر فرآیند نگارش و تألیف شکسپیر دلالت داشته باشند در تفاوت‌های چاپ‌های مختلف آثار او قابل مشاهده است. مثلاً در دو نسخه‌ی اصلی هملت قراین بحث‌برانگیزی وجود دارد. همچنان که تحقیقات متن‌شناختی در قرن بیستم نشان داده‌اند، حتی درباره‌ی این مسائل هم تردیدهای بسیاری وجود دارد. به هر حال، صرف‌نظر از مسائلی که به تفاوت نسخه‌ها باز می‌گردند، مباحث دیگر از حدّ مجموعه‌ای از پرسش‌های اجتناب‌ناپذیر و حدس‌های صائب فراتر نمی‌روند.

کیفیت نگارش و تألیف نمایش‌نامه‌های شکسپیر، از جهات گوناگون و در همه‌ی مراحل، به گونه‌ای است که پرسش‌ها و ابهام‌هایی پدید می‌آید. حتی

در مواردی که به نظر می‌آید او بسیار سنتی یا کاملاً منطبق بر قواعد عمل می‌کند، هیچ اطمینانی وجود ندارد که مؤلف قصد ساده‌ای دارد و صرفاً همان نیت خود را به ما منتقل کرده است. برای مثال، هم تاجر ونیزی و هم کلوخ انداز را پاداش سنگ است مطابق با قواعدی خاتمه می‌یابند که برای پایان‌بندی کمدی‌ها مرسوم بوده است. شایلاک، یهودی ثروتمند، در نمایش نامه‌ی تاجر ونیزی در آستانه‌ی تغییر دین اجباری به شکلی رقت‌بار از صحنه‌ی نمایش حذف می‌شود و همه‌ی پرده‌ی پنجم در کاخ بلمونت و در زیر نور مهتاب می‌گذرد. بخش اصلی این پرده‌ی پایانی به جسیکا و لورنزو و ماجرای انگشتی اختصاص می‌یابد و این که این زوج چقدر با یکدیگر هماهنگ و دمسازند. در اینجا قواعد کمدی رعایت شده است. ازدواج موفق نیز پایان خوش کمدی را کامل می‌کند. با این حال، هم تماشاگران این تئاتر و هم خوانندگان متن نمایش می‌دانند که در زیر این هاله‌ی سنتی مبتنی بر قواعد، پیرنگ دیگری فعال است. این پیرنگ نهفته به تمامی تحقق نمی‌یابد، اما بر همه‌ی تفسیرهایی که ممکن است درباره‌ی این نمایش ارائه شود تأثیر می‌نهد. شایلاک صرفاً شخصیت منفی نمایش باقی نمی‌ماند و به سطحی تازه و متفاوت ارتقا می‌یابد و در میانه‌ی عشق کامیابی که در جشن و سرورهای پایان خوش نمایش شاهد آنیم آنتونیو همچون غریبه‌ای است. در اینجا آنتونیو عملاً وصله‌ی ناجور جماعت، یا به تعبیر خودش، «قوچ بیمار گله» است. این تعبیری است که آنتونیو در پرده‌ی چهارم و پیش از آن که پورشیا نقشه‌ی شایلاک را نقش بر آب کند، درباره‌ی خودش به کار برده بود. در واقع، ما شاهد پیرنگی هستیم که تا حدودی در تقابل با پیرنگ دیگر قرار می‌گیرد و آن را خنثی می‌کند یا شاهد تجاوزها و مداخله‌هایی مداوم هستیم که با شکل و قالب پذیرفته و مقبول نمایش جفت و جور شده‌اند و در نگاه نخست به چشم نمی‌آیند.

در نمایش نامه‌ی *کلوخ انداز را پاداش سنگ است* نیز همین ویژگی دیده می‌شود و ما شاهد درهم تنیدگی قواعد سنتی بانفی و انکار آنها هستیم. همین نکته ما را قانع می‌کند که شگرد هنری شکسپیر در تاجر ونیزی هم اتّفاقی نیست و به گونه‌ای آگاهانه شکل گرفته است. همچنین نمی‌توان گفت که این ویژگی جلوه‌ای از ناتوانی شکسپیر در تنظیم سیر عمل نمایشی و مهار دلالت‌های ضمنی آن است. در نمایش نامه‌ی اخیر نیز قواعد مرسوم در نگارش کمدی رعایت شده است و در پایان نمایش شاهد سلسله‌ای از ازدواج‌ها هستیم: ازدواج آنجلو با ماریانا، کلودیو با جولیت، لوسیو با زن بدکار و احتمالاً دوک با ایزابلا. این ازدواج آخری در پرده‌ای از ابهام قرار دارد، زیرا ایزابلا در پاسخ به شعری که دوک خطاب به او می‌خواند و متضمّن پیشنهاد همدمی و همراهی است، آشکارا سخنی بر زبان نمی‌آورد. اگر بادقت بنگریم در پس پشت سازگاری ظاهری اجزای نمایش و پایان خوش آن، می‌توان پویشی متناقض را دید. بجز پیوند عمیق کلودیو و جولیت، دیگر ازدواج‌ها پیوندهایی شدیداً نامناسب‌اند: آنجلو در انتظار مجازاتی سخت است و خودش مرگ را ترجیح می‌دهد. برای او ازدواج با ماریانا وظیفه‌ای دشوار است که باید پیش از مرگ به آن عمل کند. لوسیو بیچاره از تن در دادن به پستی و ازدواج با زنی فاحشه بیمناک است. ایزابلا که در جایی از نمایش آرزو کرده بود که سختگیری بیشتری در حقّ راهبه‌های پیرو سنت کلیر^۱ صورت گیرد، در تناقض آشکار با یکپارچگی شخصیتش، موضع‌گیری اخلاقی خود در طول نمایش را نفی می‌کند. می‌توان چنین تصوّر کرد که در هر دوی این نمایش نامه‌ها شکسپیر نه تنها آثاری می‌آفریند که از نظر اخلاقی بغرنج و چند وجهی‌اند، بلکه از ابزار نمایش برای دست زدن به تجربه‌ای تازه

در آفرینش پیرنگِ دوگانه و پیچیده بهره می‌برد. او عملاً از شگردی چند لایه استفاده می‌کند که موجب می‌شود ناسازگاری‌های درونی قواعد مستقر و نوآوری‌های بی‌پروا در کنار یکدیگر ظاهر شوند.

نکته‌ی دیگری که در تجربه‌های عملی شکسپیر در عرصه‌ی پیرنگ جلب توجه می‌کند سرآغازهای نمایش‌نامه‌های اوست. احترامی که منتقدان و خوانندگان آثار شکسپیر برای خود نمایش‌نامه‌ها قائل بوده‌اند سبب شده تا شگردهای برجسته‌ای که شکسپیر در طرز شروع این آثار به کار گرفته است مورد توجه قرار نگیرد. هر کس اجراهای گوناگون نمایش شب دوازدهم را دیده باشد، از غرابت گفتار آغازین دوک اورسینو که بسیار طولانی و شبیه به تک‌گویی و با موسیقی همراه است، سخت متعجب می‌شود. علاوه بر این که آراستن صحنه‌ی نمایش مستلزم استادی و مهارت خاصی است، هنرمندان اندک شماری - فارغ از میزان مهارت‌شان - قادرند تشخیص و ظرافت خیره‌کننده‌ی دوک و الامقام را به درستی نمایش دهند. تجزیه و تحلیل متن و بررسی پیوندهای مضمونی نمایش تا حدودی راهگشا است، اما پرسش‌هایی که رخ می‌نماید فراتر از محدوده‌ی این فعالیت‌های ذهنی و تلاش‌های مرسوم انتقادی است. چرا شکسپیر یکی از پویاترین کمدی‌های خود را که از ضرباهنگی شتابان برخوردار است، با چنین کُندی و رخوتی آغاز می‌کند که تقریباً غیرقابل نمایش به نظر می‌آید؟ چه عاملی ساز و کارهای پیرنگ‌های او را دقیقاً شکل می‌دهد و چرا نمایش را به این شیوه آغاز می‌کند؟

اگر بخواهیم نمونه‌ای دیگر را مثال بزنیم باید به نمایش‌نامه‌ی ریچارد دوم اشاره کنیم. در مواجهه با این نمایش می‌توان پرسید که طرز تدوین پیرنگ سه صحنه‌ی نخست از نظر منطقی چه مبنایی دارد؟ به هنگام اجرا غالباً صحنه‌ی دوم پیش از صحنه‌ی اوّل به نمایش درمی‌آید تا شاید جنبه‌های غیرمعهود صحنه‌ی نخست برای تماشاگران روشن‌تر شود. در صحنه‌ی دوم، روابط

دوشس گلاستر و جان از اهالی کنت برای تماشاگران به خوبی روشن می شود و در خلال آن گناهکار بودن ریچارد نیز آشکار می شود. ماوبری نیز تا حدودی در روشن شدن خطای ریچارد نقش دارد و در واقع، در جریان مرگ گلاستر که عموی ماوبری است، این حقایق آشکارتر می شود. شاید خود شکسپیر هم می خواسته است که نمایش با همین صحنه آغاز شود. اگر چنین باشد فریبکاری ریچارد در صحنه ی بحث و جدل و در بخش مربوط به مسابقه به تمامی و مستقیماً برای مخاطبان آشکار می شود، حتی با این فرض که آنان از زمینه ی تاریخی این ماجرا و بدنامی ریچارد هم بی اطلاع باشند. نکته ی دیگر این است که چرا دو صحنه ی بحث و جدل (صحنه ی اول) و مسابقه (صحنه ی سوم) به صورت جداگانه تنظیم شده اند؟ این در حالی است که یک صحنه هم می توانسته بارِ این دو ماجرا را بکشد و آنها را به آسانی در خود جای دهد. شاید پاسخ را بتوان در این واقعیت جست که شکسپیر خواسته است پیش از آن که ریچارد را در صحنه ای قرار دهد که انگشت اتهام به سوی او گرفته شود، نخست مخاطبان را با طرز رفتار و آداب، دورویی، نیرنگ بازی و طرز سخن گفتن او آشنا کند. صحنه ی نخست تأثیرگذار و در عین حال شگفت و غیر معمول است. سخنان شخصیت های اصلی در پوششی از فریبکاری و به شیوه ای غیرمستقیم ادا می شود. در نتیجه، مخاطب بی درنگ درمی یابد که آنچه در این صحنه مهم است خود زبان و امکانات آن است و نه کنشی که با عدم صراحت و پوشیدگی همراه است. در صحنه ی دوم شاهد گوشه ای از واقعیت های روزمره هستیم. بدین سان، آن گاه که کنش اصلی در صحنه ی سوم تداوم می یابد، مخاطب عملاً آموخته است که خود دست به جرح و تعدیل و اصلاح بزند و مقصود مؤلف را دریابد. این شگرد درخشان ارزش هنجارین حاکم بر کل نمایش را نیز مشخص می کند: عدم صراحت و بیان غیرمستقیم شیوه ای است که این

نمایش می‌کوشد با استفاده از آن، حقیقتِ نهفته در فراسوی رفتارهای انسانی را جست‌وجو کند.

چنان که می‌دانیم، شکسپیر درباره‌ی این نکته که چگونه و چرا آثارش را بدین گونه که هست تدوین و طراحى کرده، هیچ توضیحی نداده است. با این حال، برخی از معاصران شکسپیر یا کسانی که از نظر زمانی به عصر او نزدیک بوده‌اند، درباره‌ی آثار خودشان توضیحاتی داده‌اند. آنچه از نوشته‌های سیدنی^۱ و اسپنسر^۲ می‌توان استنباط کرد، هرچند بحث‌انگیز است، اما از برخی جهات حقیقتاً ارزش دارد. اسپنسر در نامه‌ی مشهورش که در تاریخ بیست و سوم ژانویه ۱۵۸۹ خطاب به سِر والتر رالی نوشته است، توضیح مختصری در باب *ملکه‌ی پریان* ارائه می‌دهد. اسپنسر این منظومه را در سال ۱۵۹۰ در اختیار ناشر قرار داد و اولین جلد آن در همین سال منتشر شد. او خطاب به رالی می‌نویسد: «توجه شما را به گنجینه‌ی سودمند تاریخ جلب می‌کنم. شما می‌توانید به کمک آن به همه‌ی مقصود من پی ببرید و به دستاوردی بزرگ نائل شوید و سخنان مرا به طور کامل دریابید. در غیر این صورت، چه بسا که آنها را سخنانی آشفته و ملالت‌بار تلقی کنید.» این منظومه دستاوردی حقیقتاً سودمند است که بر دوازده فضیلت اخلاقی موردنظر ارسطو مبتنی است. هر یک از تمثیل‌های کتاب اسپنسر به یکی از این فضیلت‌ها می‌پردازد. اسپنسر می‌داند که برداشت‌هایی که از سه کتاب نخست او صورت گرفته بحث‌انگیز و مبهم است و نیز می‌داند که این مجموعه‌ی جذاب تداوم خواهد یافت. او قصد داشت کل این مجموعه را در دوازده کتاب بگنجانند، اما در اوایل کتاب هفتم عمرش به پایان رسید:

۱. Sidney میر فیلیپ سیدنی (۱۵۸۶-۱۵۵۴) شاعر و منتقد انگلیسی. م

۲. Spencer ادmond اسپنسر (۱۵۹۹-۱۵۵۲) شاعر انگلیسی. م

بنابر این، سرآغازِ ماجرای من - اگر تاریخ‌نگاری زمانی بخواهد آن را بازگو کند - باید در کتاب دوازدهم جست‌وجو شود که آخرین کتاب هم هست. من در آن کتاب توضیح می‌دهم که ملکه‌ی پریان جشن سالیانه‌ی خود را در دوازده روز برگزار می‌کند و ماجراهای دوازده گانه‌ای در این دوازده روز رخ می‌دهند که دوازده شوالیه در آنها نقش دارند. همه‌ی این مسائل در کتاب‌های دوازده گانه گنجانده می‌شود و درباره‌ی آنها سخن خواهیم گفت.

در آغاز اسپنسر شوالیه‌ای جوان و روستایی مآب را توصیف می‌کند که بی‌تابانه در اطرافِ دربارِ گلوریانا پرسه می‌زند تا این که سرانجام او نا‌پدیدار می‌شود و زره مقدس افسوسیان را بر او می‌پوشاند و این شوالیه‌ی زمخت به جوان نجیب و متشخص کتاب اول تبدیل می‌شود. اغلب خوانندگان این داستان را به آسانی می‌پذیرند. همین خوانندگان - حتی با همدلی با مؤلف یا با توسل به توجیه‌هایی همچون وجود بازی‌های نگارشی یا نیت خاص مؤلف نیز - قادر نیستند آشفتگی و پریشانی کتاب دوم و تقابل آشکار آن با کل متن را بفهمند. توصیف‌ها و گزارش‌های کتاب سوم نیز به همین اندازه مقلوب و وارونه است. نامه‌ی اسپنسر حتی خواننده‌ی عادی کتاب سوم را نیز قانع نمی‌کند و خواننده نمی‌تواند بپذیرد که قهرمان اصلی اسکودامور است و نه بریتومارت؛ همچنان که توالی وقایع در کتاب دوم با آنچه اسپنسر می‌گوید منطبق نیست. زائر عملاً رادیمین را به دربار نمی‌آورد و خود همراه با گویون باز نمی‌گردد، بلکه او و گویون همراه یکدیگر به جایی می‌روند که مورد دُنت و آماویا در آنجا هستند و آماویا ماجرای آکراسیا را به عنوان آخرین سخن خود بازگو می‌کند و سپس کودکِ خون‌آلود به آنها می‌پیوندد.

سخنان اسپنسر درباره‌ی آثارش به همان اندازه مشکل‌آفرین و پرسش‌برانگیز است که سکوت شکسپیر. جوزفین بنت در کتاب *تکامل*

ملکه‌ی پریان این فرضیه را مطرح می‌کند که پیرنگ این اثر بدین سبب غیردقیق به نظر می‌آید که تألیف آن به یکباره صورت نگرفته، بلکه اسپنسر بخش‌های مختلف آن را به گونه‌ای تصادفی نوشته و سپس با هر منطقی که به نظرش رسیده آنها را به هم پیوند داده است. نظرهای دیگری هم ابراز شده که برخلاف دیدگاه بنت، خواسته‌اند به هواداران اسپنسر اطمینان دهند که اگر هر دوازده کتاب به طور کامل منتشر می‌شد در نهایت همه چیز نظم و نظامی مطلوب می‌یافت. از آنجا که فقط شش کتاب از این مجموعه را در اختیار داریم، هر استدلالی در این باب باید با توجه به این ناتمامی عرضه شود و کلیت کتاب را همچون فرآیندی پیوسته در نظر آورد. این نکته را نیز نباید از یاد برد که همواره میان نیت شاعر که در نوشته‌های غیرشعری او آمده و دستاورد شاعرانه‌اش فاصله‌ای توجیه‌ناپذیر وجود دارد.

سِر فیلیپ سیدنی در نگاه نخست اطمینان بخش‌تر به نظر می‌آید، زیرا در کتاب دفاع از شعر مباحث نظری ارزشمندی از خود به یادگار نهاده و علاوه بر آن، منظومه‌ی آرکادیای او هم دو روایت مختلف دارد. هر یک از این روایت‌ها در دوره‌ای از زندگی شاعر سروده شده‌اند، اما در هر دوی آنها خطوط اصلی پیرنگ چندان تفاوتی ندارد. دفاع از شعر آراء و نظریات ارسطو، افلاطون، هوراس و مفسران ایتالیایی‌شان را در خود جای داده و انگیزه‌ی مؤلف آن در درجه‌ی نخست انگیزه‌ای اخلاقی است. سیدنی نیز همچون اسپنسر دوست دارد که ادبیات چگونگی شکل‌گیری شخصیت انسان آرمانی را در قالب نمونه‌هایی هنری و مثال‌هایی برجسته نشان دهد. به عبارت دیگر، از ادبیات انتظار دارد که انسان را تربیت کند. مفاهیم بنیادین سیدنی به گونه‌ای با مفهوم «مثال‌آزلی» یا تصوّر پیشینی ارتباط دارد. سیدنی در صدد توضیح این نکته است که آنچه خود او آن را جهان زَرین ادبیات می‌نامد و آن را در مقابل جهان‌های برنجین متعلّق به دیگر نظام‌های ذهنی و دیگر عرصه‌های تجربه

قرار می‌دهد، چگونه شکل گرفته و چه ویژگی‌هایی دارد. مثالِ ازلی یا تصوّر پیشینی مفهومی افلاطونی است و جایگاهی فراتر از اثر هنری به معنای مرسوم آن دارد. چنین به نظر می‌آید که این مفهوم همان چیزی است که شاعر یا نویسنده پیش از دست زدن به عمل نوشتن آن را تصوّر می‌کند و به عبارت بهتر، درکی شهودی از آن دارد. عادت‌های نوشتاری و ساز و کارهای آفرینشگری سیدنی این واقعیت را نشان می‌دهند که خود او در تبدیل پیرنگ کلی اثرش به جزئیات دقیق و اعطای شکل نهایی و دلخواه به آن با دشواری‌هایی روبه‌رو بوده است. از همین رو است که پس از به پایان رسیدن آرکادیا که با ساختار پنج پرده‌ای و در قالبی سنتی سروده شده بود، از نو دست به بازسرایی آن زد. سیدنی این منظومه را گسترش داد و خطوط تازه‌ای از پیرنگی متفاوت را به آن پیوند داد و حتی به این حد از تغییرات قانع نشد و پیرنگ‌های فرعی متعدّدی را بر اصل اثر افزود. در اینجا نیز با این پرسش مواجه می‌شویم که این بازنگری چرا و با چه هدفی صورت گرفته است؟ آیا همه‌ی اینها کوششی است در جهت تسخیر «مثالی ازلی» که تقریباً هیچ‌گاه به طور کامل صید نخواهد شد؟ در پیرنگ روایت اوّل چه ویژگی خاصی وجود داشته که شاعر را به تجدیدنظر و ادار کرده است؟ دفاع از شعر سیدنی در این باره چیزهایی به ما می‌گوید و خود این بازنگری نیز چیزهای بیشتری را روشن می‌کند، اما کنجکاوای ما همچنان پابرجاست و به پاسخی کاملاً قانع‌کننده نمی‌رسیم. چنان که می‌بینیم، عصر رنسانس نیز در حفظ رازهای خود موفق بوده است.

در قرن نوزدهم که عصر طلایی رمان محسوب می‌شود، برخی مسائل محیطی و اجتماعی به کمک ما می‌آیند تا بتوانیم راه‌ها و ابزارهای طراحان، ساماندهی و نگارش آثار داستانی را بهتر درک کنیم. در این عصر وضعیت چاپ و نشر به گونه‌ای بود که اغلب رمان‌ها نخست در نشریات ادواری

منتشر می‌شدند. خوانندگان در هر شماره‌ی نشریه شاهد انتشار فصلی از کتاب بودند یا این که هر ماه بخشی از رمان در قالب سه یا چهار فصل پیوسته نشر می‌یافت و به صورت کتاب‌های دنباله‌دار در اختیار خوانندگان قرار می‌گرفت. بدین ترتیب، خود مفهوم فصل به قالبی مهم و مؤثر تبدیل شد. واضح است که این نحوه‌ی انتشار همواره نتایجی مطلوب به بار نیاورده و بسیاری از این دست آثار از نظر هنری چندان برجسته نیستند. این شیوه‌ی انتشار به خلق رمان‌هایی بسیار بلند انجامید که تخیل خوانندگان را در طول ماه‌های متوالی سرگرم نگه می‌داشتند تا فروش نشریه‌ای که رمان در آن به چاپ می‌رسید یا بخش‌های متوالی خود کتاب را که هر ماه منتشر می‌شد، تضمین کنند. این دسته از رمان‌نویسان برای این که جاذبه‌ی هر بخش از اثر را حفظ کنند به ناچار به مسائل پراحساس و عواطف سوزناک می‌پرداختند و به اتفاقات عجیب و غیرعادی و توطئه‌های رازآلود و کنجکاوی برانگیز متوسل می‌شدند که بی‌شباهت به جدول کلمات متقاطع نبود؛ همچنان که بحران‌های متعددی را در رمان می‌گنجاندند تا بر کشش و تعلیق داستان بیفزایند. در نتیجه، اغلب این رمان‌ها به مرز ابتدال نزدیک می‌شدند و گاه در این دام می‌افتادند. این اسلوب داستان‌نویسی تا حدودی محصول سودجویی طبقه‌ی متوسط جدید بود، اما نمی‌توان گناه ظهور نویسندگان بد عصر ویکتوریا^۱ را یکسره به گردن آن انداخت. این نکته را نیز نباید از یاد برد که این نوع ادبی در کامیابی و شکوفایی رمان جدید نقشی مفید ایفا کرده است. رمان قرن نوزدهم و آثار داستانی عصر ما دستاوردی عظیم است که هم جنبه‌ی هنری دارد و هم جنبه‌ی عامه‌پسند. تردیدی نیست که سبک فردی و اصیل چارلز دیکنز و درخشش خارق‌العاده‌اش نیز تا حدودی محصول شرایط و اوضاع و احوالی

۱. Victorian Period دوران سلطنت ملکه ویکتوریا (۱۸۳۷-۱۹۰۱) در انگلیس. م

است که در آن می‌نوشته است؛ همچنان که مهارت ترالپ^۱ در گسترش دادن آزادانه‌ی پیرنگ و به‌کارگیری طنزآمیز آن نیز زمینه‌های مشابهی دارد. تغییر در اوضاع و احوال زمینه‌ای فراهم آورد تا نویسندگان از به‌کارگیری پیرنگ‌های مرکب، پیچیده و چندوجهی لذت ببرند و فرصتی مناسب در اختیارشان نهاد تا، با شور و هیجان، عنصر بازشناخت و دگرگونی را - بدان سان که ارسطو توصیه می‌کرد - خلاّقانه به‌کار گیرند.

گسترده‌ی و تنوع سبک ادبی در قرن نوزدهم موجب گسترش مفهوم نظریه‌ی واقع‌گرایانه و مهم‌تر از آن موجب تنوع و تکثر آن شد و در نتیجه نویسندگانی همچون امیل زولا و بالزاک ظهور کردند. بالزاک زندگی انسانی را با همه‌ی تنوع و گستردگی آن در *کم‌دی انسانی* به نمایش درآورد. واقع‌گرایی در آن دوران جنبشی نوپا و تازه بود و طبعاً می‌بایست در مقابل سنت‌گرایان از آن دفاع شود. از همین رو، نویسندگان واقع‌گرا شروع به انتشار مطالبی در باب فرآیند نوشتن کردند که پیش از آن سابقه نداشت. این توضیحات و دفاعیه‌ها امروز برای درک ما از مفهوم پیرنگ و تحولات آن بسیار سودمند است. بسیاری از نویسندگان رمان‌های مفصل این عصر معمولاً برای نگارش آثار خود از یادداشت، خاطرات و طرح‌های تفصیلی توأم با ذکر جزئیات بهره می‌بردند. برخی از این نوشته‌ها تا زمان ما نیز محفوظ مانده‌اند و محققان امروزین روز به روز بیشتر به اهمیت آنها پی می‌برند و در راه چاپ و انتشارشان تلاش می‌کنند.

اشتیاق فراگیر و پرشوری که در عصر ما برای دیدن شکل چاپ‌شده‌ی هر تکه پاره‌ای از دست‌خط نویسندگان و هنرمندان وجود دارد، در قرن نوزدهم به هیچ روی سابقه نداشت. دیکنز هرگز وسوسه نشد که یادداشت‌های

۱. Trollope آنتونی ترالپ (۱۸۸۲-۱۸۱۵) نویسنده‌ی انگلیسی. م

مربوط به رمانِ روزگار سخت را به همان شیوه‌ای که آندره ژید یادداشت‌های مربوط به رمان سگه‌سازان^۱ را منتشر کرد، به دست نشر بسپارد. یادداشت‌های ژید اثری است غیرمستقل که در قالب هنری دیگری بجز رمان شکل گرفته است. به هر حال، همین که برخی از دفترهای یادداشت متعلق به نویسندگان مختلف حفظ شده است و شکل چاپ شده‌ی آنها پرتو تازه‌ای بر برخی از آثار خلاق این نویسندگان می‌افکند بسیار ارزشمند و مغتنم است. این نوشته‌ها می‌توانند ما را یاری دهند تا پاسخی برای پرسش‌های مان بیابیم و کنجکاوی پایدارمان برای فهم شگردهای خلق پیرنگ را ارضا کنیم. مثلاً خاطرات و یادداشت‌های داستایوفسکی به ما کمک می‌کند تا با نگاهی تازه به رمان جنایت و مکافات او بنگریم. علاوه بر این، امروزه چاپ و انتشار نامه‌های نویسندگان نیز به عادت‌ی کاملاً رایج تبدیل شده و می‌توان از لابه‌لای آنها مواد گوناگونی درباره‌ی شیوه‌ی نویسندگی این نویسندگان و نگرش آنان به آثارشان و تلقی‌شان از آفرینش ادبی فراهم آورد.

کوشش در راه فهم این نکته که رمان‌نویسان بزرگ قرن نوزدهم چگونه آثار خود را می‌آفریده‌اند کوششی لذت‌بخش و جذاب است. برای بسیاری از افراد مطالعه در این باب وظیفه‌ای کسالت‌بار نیست، بلکه مطالبی را که در این باره نوشته شده مشتاقانه و همچون خودِ آثار خلاق پی‌گیری می‌کنند. البته تحقیق در این موضوع مستلزم دقت و توجهی خاص است. در واقع، پژوهشگری که قدم در این راه می‌گذارد باید با اتکا به یادداشت‌ها، نامه‌ها، خاطرات، دست‌نویس‌ها و کتاب‌های چاپ شده، صبورانه و با حوصله‌ی تمام، سیر گام‌به‌گام طرح‌ریزی و تکوین یک رمان بزرگ را دنبال کند و توضیح دهد. برای نمونه، جروم بیتی در کتاب *میدل مارچ از یادداشت تا رمان*

۱. این رمان با ترجمه‌ی حسن هنرمندی (نشر ماهی، ۱۳۸۶) به فارسی ترجمه شده است. م

سیر تطوّر رمان میدل مارچ اثر جورج الیوت را از زمانی که مؤلف در سال ۱۸۶۹ برای نخستین بار به آن می‌اندیشد تا زمان انتشار آن در سال ۱۸۷۲، به گونه‌ای سنجیده و جذّاب، دنبال می‌کند و نشان می‌دهد که الیوت در جریانِ نوشتنِ این رمان چه مراحلِ را از سر گذرانده است.

جورج الیوت در آغاز طرح رمانی به اسم *میدل مارچ* را ریخته بود و قصد داشت در آن به توصیفِ شهری با همین نام و ماجرای پزشک جوانی به اسم لیدگیت بپردازد. در نوزدهم مارس ۱۸۷۱ الیوت دو داستان را که از پیش در دست نگارش داشت در یکدیگر ادغام کرد. یکی از این داستان‌ها همان *میدل مارچ* اولیه بود و دیگری داستان «خانم بروک» که شامل ماجراهای این زن جوان با همسرش کاسوبون و عاشقش لادیسلاو هم می‌شد. چنان که خود مؤلف گفته است، این داستان‌ها جمعاً *دویست و سی و شش* صفحه از متن چاپی را در بر می‌گیرند. *جروم بیٹی* در سرتاسر پژوهش خود به دشواری‌هایی که این کار برای نویسنده پدید می‌آورد، واقف بوده است. او با دقتی خارق‌العاده به بررسی تجدیدنظرهایی پرداخته که ادغام این داستان‌ها آنها را ناگزیر ساخته است. *بیٹی* با احتیاط هرچه تمام‌تر همه‌ی شواهد دیگر همچون فاصله‌ی خط‌ها، تصحیح‌های به عمل آمده، نشانه‌هایی که به هر شکل بر روی کاغذ باقی مانده‌اند و هر کدام مربوط به زمانی خاصّ‌اند و بسیاری مسائل دیگر را بررسی کرده است. او توانسته پژوهشی را سامان دهد که در میان تحقیقات ادبی یکی از بهترین‌هاست:

در فاصله‌ی روزی که جورج الیوت تصمیم به نگارش این رمان گرفت یعنی سی و یکم دسامبر ۱۸۷۰ یا اندکی بعد تا نوزدهم مارس ۱۸۷۱ او توانست آن داستان‌های جداگانه را در قالب یک داستان بلند جای دهد. این داستان جدید که در *دویست و سی و شش* صفحه نوشته شده بود، *میدل مارچ* نام

داشت، اما با میدل مارچ اولیه به کلی متفاوت بود. او در جریان ادغام این داستان‌ها با امکان‌ها و گزینش‌های گوناگونی مواجه بود و طبعاً می‌بایست تصمیم‌های بی‌شماری بگیرد، جزئیات بسیاری را از نو بسنجد، مسائل بسیاری را بازاندیشی کند و از نو سامان دهد، برخی چیزها را بازنویسی کند و برخی مطالب را بر آنها بیفزاید. همه‌ی این فعالیت‌ها برای آن بود که داستان‌هایی که از پیش نوشته بود به آسانی درهم ادغام شوند و داستانی یگانه را شکل دهند. از همین رو، محقق‌ی که قدم در عرصه‌ی بررسی چگونگی تکوین این رمان می‌گذارد نیز طبیعتاً با انبوهی از مسائل گوناگون روبه‌رو می‌شود و باید دائماً حدس بزند، فرضیه‌هایی را در نظر آورد، دست به استنتاج‌های تازه‌ای بزند و زوایای پنهان اثر را برای خود بازسازی کند.^۱

جروم بیتی، با جزئی‌نگری تمام، در پی آن است که سیر احتمالی این جریان را توصیف کند. از همین رو است که به بررسی تأثیر احتمالی پیشنهاد لوئیس^۲ درباره‌ی نحوه‌ی انتشار رمان، بر چگونگی تألیف آن می‌پردازد. لوئیس پیشنهاد کرده بود که جورج الیوت به جای این که رمانش را به عادت مألوف در سه جلد منتشر کند، آن را متناسب با حجم کتاب در چهار جلد تدوین کند و این چهار مجلد را نیز در هشت بخش جداگانه و در یک دوره‌ی زمانی طولانی منتشر سازد. فصلی که بیتی درباره‌ی دفتر یادداشت الیوت نوشته به‌خوبی نشان می‌دهد که میان طرح اولیه‌ی نویسنده و فرآیند تبدیل آن به رمان مکتوب چه فاصله‌ی عمیقی وجود دارد و چه کوشش خلاقانه‌ای صرف آن شده است. بیتی در هر گام با بصیرتی تحسین‌برانگیز و به شیوه‌ای مبتکرانه

1. Beaty, J., *Middlemarch from Notebook to Novel*, p. 11.

۲. Lewes جورج هنری لوئیس (۱۸۷۸-۱۸۱۷) فیلسوف و منتقد انگلیسی که با جورج الیوت زندگی می‌کرد. م

عناصر سازنده‌ی این رمان را در مقابل چشم خواننده قرار می‌دهد. این عناصر پیش از تألیف اثر و در حین نگارش آن وجود داشته‌اند، اما شکل نهایی شان متفاوت است. در مجموع، او توانسته است کتابی روشنگر و راهگشا پدید آورد که به اشتیاق خواننده‌ی امروزمین برای دانستن پاسخی شایسته می‌دهد. در قرن بیستم بسیار بیش از دوره‌های قبل این امکان برای ما فراهم آمد که به قلمرو خاص هنرمندان و عرصه‌ی رازآلودِ خلاقیت هنری وارد شویم. مهم‌ترین دلیل این وضعیت را باید در این نکته جست که در این دوره خود هنرمندان و نویسندگان بیش از گذشته دَلْ مشغول این پدیده بودند. در واقع، در زمان ما توجه بی‌اندازه‌ی منتقدان و ادب‌پژوهان به فرآیند خلاقیت و چگونگی تکوین اثر با اشتیاق پرشور خود نویسندگان و هنرمندان برای پرده برداشتن از لحظه‌های خلقتگری‌شان همراه شده است. این رازگشایی‌ها بسیار متنوع است و مثلاً از اضطرابی که در کوشش‌های دی. اچ. لارنس در جهت بازسازی مراحل مختلف آفرینش رمان رنگین‌کمان شاهد آن هستیم تا سفر روحانی آندره ژید در یادداشت‌های روزانه‌ی سکه‌سازان را دربرمی‌گیرد. توماس مان گزارشی کاملاً مستند از سیر تکوین دکتر فاوستوس به دست داده که در عین حال با کاوشی فلسفی همراه است. این کتاب با نام پیدایش دکتر فاوستوس منتشر شده است.

خوانندگان علاقه‌مند به این نوع رازگشایی‌ها که تصویری متفاوت از فرآیند آفرینش هنری به دست می‌دهند، یقیناً یادداشت‌های آندره ژید را بسیار مفید خواهند یافت. در خود کتاب سکه‌سازان یکی از شخصیت‌های داستان به نام ادوار، با شور و شوق تمام، درباره‌ی ضرورت نوشتن یادداشت روزانه داد سخن می‌دهد و سرانجام حتی می‌گوید که یادداشت روزانه از رمان هم جذاب‌تر است و آرزو می‌کند که هر رمان بزرگی دفتر یادداشتی مخصوص به خود داشته باشد:

... این گونه‌ای از یادداشت روزانه است که من همواره می‌نویسم و شبیه به دفتر یادداشتی است که ممکن است کسی از کودکی نگاه دارد... به عبارت دیگر، به جای این که با حل کردن هر مشکلی که پدید می‌آید خودم را راضی کنم، آن را با دقت هرچه تمام‌تر بررسی و تحلیل می‌کنم. البته هر اثر هنری نیز صرفاً محصول نهایی راه‌حل‌هایی است که برای حل مجموعه‌ای از مشکلات ابداع شده‌اند. می‌توان گفت که محتوای دفتر یادداشت‌های من نقد مداوم رمان من - یا رمان به طور کلی - است. تصوّر کنید که اگر دیکنز و بالزاک چنین دفترچه‌هایی از خود به جا گذاشته بودند چقدر جالب توجه بود. اگر ما دفترچه‌های یادداشت نویسندگان *تربیت احساساتی* یا *برادران کارامازوف* را در اختیار داشتیم و می‌توانستیم از فرآیند خلق و تکوین آنها آگاه شویم چقدر برای ما هیجان‌انگیز بود! ... حتی جذاب‌تر از خود این رمان‌ها.^۱

دفتر یادداشت‌های روزانه‌ی ژید که دل‌مشغولی‌ها و اندیشه‌های او در باب این رمان را بازتاب می‌دهد، با این تقدیم‌نامه آغاز می‌شود: «این دفتر مشق‌ها و تمرین‌ها را به دوستم ژاک دو لاگروتل و به همه‌ی کسانی تقدیم می‌کنم که مسائل این حرفه برای‌شان اهمیت دارد.» مطالعه و بررسی مسائل مربوط به «این حرفه» در این دفتر دوره‌ای طولانی - از هفدهم ژوئن ۱۹۱۹ تا می ۱۹۲۵ - را در بر می‌گیرد. ژید از مسائل عملی همچون تاریخ و زمان وقوع حوادث رمان سخن می‌گوید. داستانی که به سکه‌های تقلبی می‌پردازد طبعاً باید در دوره‌ی قبل از جنگ جهانی اول روی بدهد، زیرا پس از آن تاریخ از سکه‌های طلا به عنوان پول رایج استفاده نمی‌شده است. از همین یادداشت‌ها درمی‌یابیم که ژید در آغاز می‌خواسته است که ماجرای دزدی ژرژ جوان که در جلو چشم ادوار اتفاق می‌افتد، توسط کودک روایت شود و نه راوی

1. Gide, A., *The Counterfeiters*, p. 170.

داستان. البته این طرح در رمان تحقق نیافته است. در لحظه‌هایی که ژید دچار ملالت و یأس می‌شده، ضمن نوشتن در این باب، به نصیحت‌ها و بحث و جدل‌های مارتن دوگار^۱ یا کلودل^۲ اشاره کرده است. در یک جا از یادداشت‌ها که از نظر زمانی با اواخر دوره‌ی تألیف رمان انطباق دارد، نمونه‌های حروف‌چینی شده‌ی ترجمه‌ی ژید از آثار فیلدینگ^۳ را برای او می‌آورند و او خود را در نوشتن ضعیف می‌بیند و احساس ناراحتی می‌کند. ژید هنگامی شروع به نوشتن رمان سگه‌سازان کرد که یادداشت‌های روزانه‌ی مربوط به آن به صفحه‌ی پنجاه و یک (دفتر اول) رسیده بود، اما همواره احساس می‌کرد که این رمان بسیار کند پیش می‌رود و سرانجام نیز ناتمام خواهد ماند. همه چیز سخت و دشوار بود. بازتاب همین دشواری‌ها از طریق سخنانی که نویسنده بر زبان یکی از شخصیت‌های داستان به نام ادوار می‌گذارد^۴، در فضای رمان نیز نمود می‌یابد. ادوار هر بار دربارهی شیوه‌ی تألیف رمان سخنانی تناقض‌آمیز می‌گوید که با یکدیگر ناسازگارند.

یکی از نکته‌های جالب‌توجه و روشنگر که از طریق یادداشت‌ها به آن دست می‌یابیم این است که ژید اذعان می‌کند که هر گاه خود را در قالب شخصیتی مثل لافکادیو جای می‌دهد که با او بسیار متفاوت است، آزادانه‌تر می‌تواند بنویسد. ژید در سگه‌سازان خود را در قالب شخصیت‌های مختلف داستان – ادوار، برنار، اولیویه و کنت دو پاساوان حقه‌باز و متقلب – قرار می‌دهد و به تدریج درمی‌یابد که رمان او همچون گیاهی طبیعی با اتکا به نیروی درونی رشد می‌کند و نمی‌توان به زور آن را رشد

۱. Martin du Gard، روزه مارتن دوگار (۱۹۵۸-۱۸۸۱) نویسنده‌ی فرانسوی. م

۲. Claudel، پل کلودل (۱۹۵۵-۱۸۶۸) نویسنده‌ی فرانسوی. م

۳. Fielding، هنری فیلدینگ (۱۷۵۴-۱۷۰۷) نویسنده‌ی انگلیسی. م

داد.^۱ علاوه بر این، در سرتاسر یادداشت‌ها شاهد حضور جریانی قوی‌تر از طبیعت هستیم که همان جریان شیطانی مرموزی است که کلّ رمان را تحت تأثیر قرار داده است. از نظر ژید این جریان شیطانی بر اغلب شخصیت‌های رمان تأثیر نهاده است، اما او با بهره‌گیری از فضایی نو و تلطیف شده و به کار بردن لحنی ظریف آن را می‌پالاید و مهار می‌کند. البته در برخی مواقع این جریان اوج می‌گیرد و با غافلگیر کردن نویسنده مثلاً در شخصیت پیرزنی به نام لا پروز تجسّم می‌یابد. مهم‌تر از همه، ژید در یادداشت‌ها واقعیتی را به ما نشان می‌دهد که پیرنگ رمان بر آن بنا شده است. البته این واقعیت در فرآیند تکوین و تألیف دچار دگرگونی‌های بسیاری شده است. ژید، در اشاره به واقعیت تاریخی خاصی که هسته‌ی اصلی رمان را شکل داده، حتی بریده‌هایی از نشریه‌ی فیگارو و نشریه‌ی روئن را در یادداشت‌ها آورده که به اخبار مربوط به ماجرای واقعی سکه‌های تقلبی و خودکشی دانش‌آموزان می‌پردازند. برنار، یکی از شخصیت‌های داستان، همین مسأله را در خود رمان چنین تعبیر می‌کند:

برنار بی‌تابانه سخن او را قطع کرد و گفت: «اما چرا از یک مفهوم شروع می‌کنی؟ اگر از یک واقعیت آغاز کنی و آن را چنان که باید نشان بدهی، مفهوم طبعاً و خودبه‌خود با آن همراه خواهد شد. اگر من قصد داشتم سکه‌سازان را بنویسم، نوشته‌ام را با نشان دادن سکه‌ای تقلبی – مثلاً یک ده فرانکی کوچک – شروع می‌کردم که تو هم اکنون از آن سخن می‌گفتی.»

اما خود ژید از این شیوه استفاده نکرده است. صراحتِ مستقیمِ موردِ نظرِ برنار شگردی نیست که ژید در این رمان به کار برده و در یادداشت‌هایش آن

1. Ibid., pp. 89-90.

را غنا بخشیده و پرورانده است. ژید در یادداشت‌ها نیز همچون خود رمان تصویری کامل و تمام عرضه نمی‌کند. در اینجا نیز اکنون ابدی حاصل از رازگشایی‌های تودرتوی ژید عملاً ما را به میانه‌ی میدانی می‌کشاند که خود او واقعیت را در آن جای می‌دهد. واقعیت در رمان و در یادداشت‌ها به یک اندازه از ما فاصله دارد. ژید جرح و تعدیل‌های جزئی و کلی بسیاری در واقعیت صورت می‌دهد و این واقعیت نوین را سخاوتمندانه در اختیار خواننده‌ی آرمانی و فعال مورد نظر خود قرار می‌دهد و خواننده نیز به گونه‌ای غیر منفعلانه و با ولع آن را می‌بلعد.

سخن پایانی

نتیجه‌گیری در باب پیرنگ وظیفه‌ای بس دشوار است. تأمل دقیق درباره‌ی اصطلاحی همچون پیرنگ ضرورتاً مستلزم توجه تام و تمام به مستقدان و نظریه‌پردازانی است که تحولات فکری و دستاوردهای نظری‌شان در طول زمان به این اصطلاح غنا بخشیده است. هر کس بخواهد انواع و اقسام پیرنگ را به درستی بشناسد و به کار برد نیز به ناچار باید به همین سیر تحول توجه کند. مهم‌تر آن که پیرنگ اصطلاحی است که میان خواننده و متن ادبی واسطه می‌شود و خواننده به کمک این حلقه‌ی اتصال اصل بنیادینی را می‌شناسد که همه‌ی آثار داستانی بر پایه‌ی آن شکل گرفته‌اند. به عبارت دیگر، این اصطلاح هرگاه دقیق و درست به کار رود از خوانندگان می‌خواهد که در جریان شکل‌گیری و تکوین رمان مشارکت کنند و از طریق این مشارکت تبدیل به منتقدانی فعال شوند. با این همه، تأکید اصلی این اصطلاح و تمرکز آن معطوف به خود اثر ادبی است و در درجه‌ی نخست با پویش درونی اثر سر و کار دارد.

هر نتیجه‌ای که بگیریم، نباید این حقیقت مهم را از یاد ببریم که پیرنگ در ساده‌ترین تعریف سنتی آن همواره با نوعی بدنامی و سوء شهرت همراه بوده است و همین بدنامی به این تصور رایج منجر شده که این کلمه به‌تنهایی و

بی آن که از واژه‌های دیگر کمک بگیرد قادر نیست معنای مورد نظر را انتقال دهد. هدف اصلی ما در این تک‌نگاری آن بود که نگاه خواننده را از تعریف مرسوم پیرنگ به عنوان اصطلاحی مکانیکی و کلیشه‌ای به جانب امکانات متنوع آن در توصیف بنیادین ارسطو معطوف کنیم که پیرنگ را هسته‌ی عمل ادبی و روح داستان می‌داند. توسّعاتِ معنایی خاصی که در عصر جدید در واژگان ادبی رخ داده نیز باید در این سیر تحوّل لحاظ شود و بر دلالت‌های پیشین این اصطلاح افزوده گردد. علاوه بر آن، تحوّل‌ات ناشی از گسترش روزافزونِ بینش موعودگرا و آخرالزمانی، دستاوردهای حاصل از مطالعات مردم‌شناختی، تحولات در ارتباطات و پیشرفت‌های رسانه‌ای نیز به تدریج تأثیر خود را نشان می‌دهند. پیرنگ اصطلاحی تثبیت شده نیست، بلکه ظرفیت رشد و تغییر آن نامحدود است و همچون خودِ آثار ادبی جدید در حال دگر دیسی و تحوّل است. پیرنگ، در همان حال که جنبه‌ای نظری دارد یعنی تعریف می‌کند و حدّ و حدود را مشخص می‌سازد، خودش عمل و کنش هم هست.

[پیوست]: پیرنگ در یک نگاه^۱

پیرنگ را می‌توان الگو یا ساختار حوادثی دانست که در متنی معین روی می‌دهند. تعابیر و برداشت‌های مختلفی از مفهوم پیرنگ رواج دارد، اما در بیشتر آنها یک نقطه‌ی اشتراک دیده می‌شود: پیرنگ با توالی وقایعی ارتباط دارد که تلویحاً یا آشکاراً بر مبنای ترتیب زمانی تنظیم شده‌اند یا علاوه بر پیوستگی زمانی، رابطه‌ی علت و معلولی نیز در این توالی نقش دارد. برخی از منتقدان پیرو مکتب نقد نو، در فراسوی عنصر زمان، اصطلاح پیرنگ را اصولاً به هر نوع طرح و نظام مرسوم در متن ادبی اطلاق کردند. با این حال، هنوز هم این اصطلاح غالباً یادآور ساختارهایی است که به گونه‌ای زمان‌مند هستند. پیرنگ معمولاً و بنابر سنت، به نمایش و روایت اختصاص دارد، اما عملاً می‌تواند در همه‌ی انواع ادبی ظهور و بروز داشته باشد؛ از شعر غنایی – مثلاً «غزلواری شماره‌ی بیست و سه» سروده‌ی میلتون^۲ تا هنرهای تجسمی – مثلاً «ترقی یک آدم هرزه» اثر هوگارت.^۳

1. "Plot", by Susan S. Lanser, in *The New Princeton Encyclopedia Of Poetry And Poetics*, Princeton University Press, 1993.

2. "Sonnet 23", by Milton.

۳. Hogarth ویلیام هوگارت (۱۷۶۴-۱۶۹۷) نقاش و چاپگر انگلیسی. این اثر او

پیرنگ یکی از عناصر متعلق به ژرف ساخت متن است و از همین رو به زبانی خاص یا روساخت اثر وابسته نیست و می‌توان آن را از دیگر عناصر سازنده‌ی متن جدا کرد یا آن را به زبانی دیگر ترجمه کرد یا به رسانه‌ای دیگر انتقال داد و آن را با ابزارهای هنری دیگری به مخاطب عرضه کرد. بدین سان، یک پیرنگ معین - مثلاً پیرنگ عروسی فیگارو^۱ - را می‌توان در قالب نثری معمولی خلاصه کرد، آن را به نمایش‌نامه یا اپرا یا داستان یا فیلم یا روایت منظوم یا شعری غنایی تبدیل کرد و ... درست است که پیرنگ از لحاظ فنی به هر نوع توالی کنش در متن اشاره دارد، اما معمولاً با آن دسته از ساختارهای حادثه مرتبط است که می‌توان آنها را به مضامین اصلی متن ربط داد. در حقیقت، همچنان که فرای می‌گوید، پیرنگ مضمونی است در حال حرکت و مضمون پیرنگی است ساکن. با این همه، پیرنگ را نمی‌توان به مضمون یا موضوع اصلی تقلیل داد، زیرا پیرنگ، برخلاف مضمون یا موضوع، پیام‌های خود را از طریق توالی زمانی می‌پروراند و انتقال می‌دهد. به تعبیر بروکس^۲، پیرنگ «وجهی خاص از درک و فهم انسانی» را تحقق می‌بخشد که با دانش و معرفتی که صرفاً حاصل شکل‌های مکان‌مند است تفاوت دارد.

تا پایان قرن نوزدهم بررسی و تحلیل پیرنگ تقریباً به طور کامل در چارچوب اصطلاح‌ها و اصولی صورت می‌گرفت که ارسطو در کتاب فن شعر تدوین و عرضه کرده است. ارسطو پیرنگ (میتوس) را «تقلیدِ عمل» و

→ مجموعه‌ی هشت نقاشی است که به توصیف مردی ثروتمند اختصاص دارد که بر اثر قمار و خوش‌گذرانی دچار فلاکت می‌شود. م

۱. Figaro's marriage کمدی منثور به قلم بسوماشه (۱۷۹۹-۱۷۳۲) نویسنده‌ی

فرانسوی. م

۲. Brooks پیتر بروکس (متولد ۱۹۳۸) منتقد و نظریه‌پرداز ادبی هم‌روزگار ما. م

«ترتیب و توالیِ حوادث» می‌داند. او هم‌زمان بر اهمیت محتوا و شکلی که آن را بازمی‌نماید پای می‌فشارد. از نظر ارسطو پیرنگ اساسی‌ترین عنصر هنر نمایشی است. زیبایی‌شناسی ارسطویی برخی از شکل‌های پیرنگ را مقدم و برتر می‌شمارد. چنان که خود ارسطو می‌گوید، بهترین انواع پیرنگ آنهایی هستند که «از تمامیت برخوردارند و کلّ یگانه‌ای را شکل می‌دهند» و به اندازه‌ی کافی طول و امتداد دارند که بتوان برای آنها «آغاز، میانه و پایانی» در نظر گرفت. علاوه بر این‌ها، پیرنگ باید به گونه‌ای باشد که سیر تحوّل سرنوشتِ قهرمانان در نظر خواننده معقول، محتمل و اجتناب‌ناپذیر باشد نه مبتنی بر تصادف یا مکانیکی و کلیشه‌ای. ارسطو پیرنگ‌های مبتنی بر حوادث فرعی مختلف را که ساختاری سست و غیرمنسجم دارند بی‌ارزش می‌شمارد و بر اهمیت وحدت عمل در نمایش تأکید دارد: «حوادث پراکنده و گوناگونی که یک کنش را شکل می‌دهند باید چنان ترکیب و تألیف شوند که اگر یک جزء از آنها جابه‌جا یا حذف شود سنجیدگی کلّ پیرنگ درهم ریزد و انسجام آن از میان برود، زیرا اگر بتوان چیزی را افزود یا حذف کرد بی‌آن که تغییر و تحوّل آشکار روی دهد و جرح و تعدیلی لازم شود، آن چیز حقیقتاً جزئی از آن کل نخواهد بود.» بهترین پیرنگ از نظر ارسطو پیرنگی است که سیر آن از طریق بازشناخت و دگرگونی، هردو، به پیش رود. بازشناخت رسیدن از عدم آگاهی به دانش و آگاهی است و دگرگونی تبدیل یک وضعیت به ضدّ آن است. در پیرنگ‌های ساده تغییر و تحوّل بدون توسّل به دگرگونی یا بازشناخت روی می‌دهد. ارسطو پیرنگ مرکّب را برتر و بهتر می‌شمارد. او خود در این باره به نمایش ادیب اشاره می‌کند که در آن دگرگونی سرنوشتِ قهرمان اصلی در همان لحظه‌ای روی می‌دهد که او درمی‌یابد که به آن پیشگویی‌های شومی عمل کرده است که می‌پنداشت از آنها می‌گریزد. هرگاه حوادث «به گونه‌ای غیرمنتظره درهم تنیده و مرتبط با یکدیگر باشند» پیرنگی سنجیده و

استوار خلق می‌شود که می‌تواند تجربه‌ی ترس و شفقت را برای مخاطب فراهم آورد. از نظر ارسطو همین ترس و شفقت به تزکیه یا کاتارسیس می‌انجامد که غایت اصلی تراژدی است. از سوی دیگر، ارسطو معتقد است که انواع ادبی مختلف شکل‌های گوناگونی از پیرنگ را لازم دارند: پیرنگِ دوگانه برای کمدی مناسب است که در آن «خوبی پاداش می‌گیرد و بدی کیفر می‌یابد»، اما در تراژدی پیرنگِ یگانه بهتر می‌تواند رنج و درد قهرمان اصلی را به مخاطب انتقال دهد. با این که او اذعان دارد که حماسه ظرفیت آن را دارد که حوادثی گسترده را عرضه کند و حتی قادر است هم‌زمان چندین حادثه را روایت کند، اما بهتر است که پیرنگ‌های حماسی وحدت کنش داستانی را دقیقاً رعایت کنند تا بتوانند به غایت آرمانی هنر نمایش دست یابند.

پیرنگ در همه‌ی شکل‌ها و قالب‌های ادبی مورد اشاره‌ی ارسطو عنصری غالب است. با این حال، این نکته که ارسطو پیرنگ را برتر از شخصیت شمرده همواره مناقشه‌برانگیز بوده است. به ویژه در بحث از ادبیات عصر جدید این مسأله نمود بیشتری دارد، زیرا این ادبیات برای روان‌شناسی فردی و حیات درونی قهرمانان اهمیتی خاص قائل است و عملاً شخصیت را مهم‌تر از پیرنگ تلقی می‌کند و حتی گاه چنین وانمود می‌شود که آفرینش پیرنگ می‌تواند مانع عرضه‌ی «طبیعی» شخصیت شود. سخن مشهور هنری جیمز در کتاب *هنر داستان‌پردازی* به همین بحث اشاره دارد: «آیا شخصیت چیزی جز تثبیت و تعین حادثه است؟ آیا حادثه چیزی جز تصویر و ترسیم شخصیت است؟»

در دهه‌های آغازین قرن بیستم گرایش به «قرائت دقیق» متن و در نتیجه تمایل به تمرکز بر زبان متن، برخی از منتقدان را بر آن داشت که بگویند پیرنگ ارزش انتقادی چندانی ندارد و نباید در تجزیه و تحلیل ادبی

جایگاهی عمده را به خود اختصاص دهد. حیات دوباره‌ی پیرنگ و حضور مؤثر آن در بحث‌های ادبی مدیون کوشش‌های ولادیمیر پراپ و نورتروپ فرای است. هرچند این دو تن به شیوه‌هایی متفاوت به این موضوع پرداختند، اما در عمل هر دو از اصطلاحات ساختارگرایانه بهره می‌بردند. پراپ در کتاب *ریخت‌شناسی قصه* (۱۹۲۷) مجموعه‌ای از سی و یک نقش را در قصه‌های عامیانه‌ی روس شناسایی کرده است که با نظامی ثابت، ولی نه ضرورتاً به تعدادی ثابت، در هر قصه ظاهر می‌شوند. فرای در سال ۱۹۵۷ نظامی پیچیده و بسیار تأثیرگذار ابداع کرد که هدف آن طبقه‌بندی کل ادبیات بر مبنای چند گونه‌ی اصلی بود. او در کتاب *تحلیل نقد چهار نوع میتوس* یا *پیرنگ کلی* را معرفی می‌کند: رمانتیک (رمانس)، تراژیک، کمیک و طنزآمیز یا تهکمی. از نظر فرای کم‌دی اساساً بیانگر تحوّل و گذار از یک جامعه به جامعه‌ای دیگر است و این تحوّل معمولاً از طریق ازدواج صورت می‌گیرد. رمانس بر مبنای پیرنگ ماجراجویانه یا جست‌وجوگرانه تکوین می‌یابد. تراژدی بر فرد و فردیت قهرمان تکیه دارد و بیانگر فروپاشی و تباهی خانواده یا جامعه بر اثر سقوط قهرمان است. سرانجام، طنز و تهکم تصویری از نزاع‌هایی است که در میان جوامع یا در هنجارهای اجتماعی جریان دارد.

برخی از نظریه‌پردازان قرن بیستم برآنند که اساساً مفهوم ارسطویی پیرنگ تعریفی جهان‌شمول و فراگیر به دست نمی‌دهد، بلکه به فرهنگ و جهان‌نگری خاصی اختصاص دارد که در زمان ارسطو حاکم بوده است. پیرنگ سنجیده، دقیق و منطقی وجود جهانی را مفروض می‌گیرد که هرچند ممکن است مهارناشدنی باشد، دست‌کم می‌تواند شناخته شده و قابل توضیح و تبیین باشد. چنین پیرنگی عملاً نوعی جمال‌شناسی مبتنی بر وحدت، یکپارچگی و انسداد را تقویت می‌کند و با تکرار و گشودگی متن

سازگاری کمتری دارد. این نظریه پردازان همچنین پیوند پیرنگ با علّیت را رد می‌کنند و می‌گویند توالی زمانی به تنهایی برای شکل‌گیری پیرنگ کفایت می‌کند، زیرا در برخی از فرهنگ‌ها اصولاً جهان پدیده‌ای اتفاقی و خودبنیاد تلقی می‌شود یا پرسش از انگیزه و علّت به کلی به کنار نهاده شده است. به همین گونه، برخی از منتقدان فمینیست همچون برور^۱، میلر^۲ و دو-لورتی^۳ این نظر را مطرح می‌کنند که مردان و زنان، مطابق با تفاوت‌های سنتی و تاریخی ناشی از طرز مواجهه‌ی مردانه و زنانه با جهان، پیرنگ‌های خود را بر مقدمات و پیش‌فرض‌هایی متفاوت بنا می‌کنند. ممکن است برخی آثار ادبی بنابر اصول بوطیق‌ای ارسطویی فاقد پیرنگ یا دارای پیرنگی ضعیف تلقی شوند، اما بنابر همین نگرش‌های جدید، آنها را برخوردار از پیرنگ‌هایی نو قلمداد کنند. در این حالت، آنچه از نظر ارسطو ناکامی در فرآیند پیرنگ‌سازی به شمار آمده صرفاً و به‌سادگی جلوه‌ای از تنوع و تکثر فرهنگی و ادبی محسوب می‌شود. نظریه پردازان باید به جای تجویز و ارزش‌گذاری، به شناسایی ویژگی‌های خاص سازنده‌ی هر پیرنگ توجه کنند.

یک پیامد عمده‌ی این کشمکش را در این واقعیت می‌توان دید که بسیاری از منتقدانی که در چارچوب بوطیق‌ای ارسطویی به پیرنگ توجه می‌کنند خود را ناچار دیده‌اند که در بحث از ساختارهای مرتبط با عنصر حادثه، از واژگان و اصطلاحات تازه و متفاوتی استفاده کنند. تمایز میان «پیرنگ» به معنی توالی علّت و معلولی حوادث و «داستان» یا «هسته‌ی داستانی» به معنی توالی زمانی حوادث که در کتاب جنبه‌های رمان فورستر بهترین بیان خود را یافته است،

۱. Brewer ماری برور منتقد ادبی هم‌روزگار ما. م.

۲. Miller نانسی میلر استاد ادبیات تطبیقی و منتقد ادبی هم‌روزگار ما. م.

۳. De Lauretis ترزا دو-لورتی استاد روان‌شناسی و منتقد ایتالیایی تبار اهل آمریکا. م.

در نزد بسیاری از منتقدان جای خود را به تمایزی داده که محصول فرمالیسم روسی است و حوادث را بدان سان که در محتوای داستانی نظم و ترتیب یافته‌اند^۱ و بدان گونه که متن آنها را سامان می‌دهد و عرضه می‌کند^۲، از یکدیگر تفکیک می‌کند. تقریباً همین تمایز است که در ساختارگرایی فرانسوی با اصطلاح‌های ماجرا^۳ و روایت^۴ مشخص می‌شود. بر اساس این نگرش، پیرنگ حاصل طرز پیوند میان ترتیب و توالی زمانی حوادث و نظم و سامانی است که همین حوادث به شیوه‌ای زمان‌مند و مکان‌مند در متن به خود می‌گیرند. بنابراین، پیرنگ ساختاری پیچیده و چند وجهی محسوب می‌شود که عناصر متنی گوناگونی - از قبیل نظم، ترتیب، زمان، مکان و زاویه‌ی دید - در آن دخیل‌اند. به تعبیر ریکور، پیرنگ «کلّیتی قابل درک و فهم است که بر توالی حوادث داستان احاطه دارد.» آنچه نهایتاً پیرنگ را می‌سازد روابط متقابل همه‌ی این عناصر متنی است.

راه تازه‌ای که برخی از تحلیلگران و منتقدان پیشگام همچون پرآپ در پیش گرفتند، در مکتب ساختارگرایی فرانسوی دهه‌ی ۱۹۶۰ تداوم یافت. در این دوره روایت‌شناسان، یعنی کسانی که ساختارهای روایی را بررسی و مطالعه می‌کردند، در صدد شناسایی و تحلیل سازوکارهای خاص پیرنگ برآمدند که در اصطلاح آنان «دستور زبان» پیرنگ نامیده می‌شود. منتقدان و نظریه‌پردازانی همچون تودوروف، گرماس^۵، برمون^۶، پرینس^۷، پاول^۸ و

1. Fabula

2. Sjuzet

3. Histoire

4. Récit

۵. Greimas، آ. ژ. گرماس (۱۹۹۲-۱۹۱۷) منتقد و روایت‌شناس لیوانیایی تبار اهل فرانسه. م

۶. Bremond کلود برمون (متولد ۱۹۲۹) نظریه‌پرداز و منتقد هم‌روزگار ما. م

۷. Prince جرالد پرینس منتقد و روایت‌شناس هم‌روزگار ما. م

۸. Pavel تامس پاول منتقد و روایت‌شناس رومانیایی تبار اهل آمریکا. م

کاستیلو^۱، با الهام از مفهوم نقش و کارکرد در آراء پراپ که عبارت است از عملی که شخصیت (اعم از قهرمان مثبت یا منفی) صورت می‌دهد و با توجه به اهمیت همین نقش‌ها و کارکردها در تمامیت عمل داستانی، پیرنگ را به عنوان کنش یا «فعل» تعریف کردند. گرماس به دگرگونی زمانی و مضمونی خاصی توجه دارد که به طور هم‌زمان در پیرنگ حادث می‌شود. در نظر بریون حوادث آغازین که «هسته‌های» اولیه‌ی روایت‌اند یا شاخ و برگ و تفصیل می‌یابند یا دچار تأخیر و درنگ می‌شوند یا به کمک «واسطه‌ها» یا کاتالیزگرهایی تداوم می‌یابند و سلسله‌ای متوالی از حوادث کوچک یکدیگر را قطع می‌کنند تا سلسله‌هایی بزرگتر را شکل دهند. کاستیلو پیرنگ را متشکل از گزاره‌هایی دوگانه می‌شمارد که غالباً در متن از یکدیگر جدا و دور شده‌اند و چون با یکدیگر مرتبط شوند نقش و کارکردشان آن است که سیر حوادث را پیشگویی کنند و تحقق بخشند. پاول پیرنگ را در قالب مجموعه‌ای از «حرکت‌ها» شناسایی می‌کند و توضیح می‌دهد. از نظر او هر یک از این حرکت‌ها به معنی «انتخاب یک کنش در میان مجموعه‌ای از کنش‌های جایگزین» است. این انتخاب در وضعیتی قاعده‌مند و سنجیده صورت می‌گیرد و دلبخواهی نیست، اما چون از میان چندین کنش جایگزین یکی انتخاب می‌شود، طبعاً پیامدهای خاص خود را خواهد داشت. بدین سان، مثلاً شاه‌لیر می‌تواند انتخاب کند که کوردلیا را طرد و تبعید کند یا نه. او دست به هر انتخابی بزند مجموعه‌ی متفاوتی از حرکت‌ها را سبب خواهد شد.

همه‌ی این کندوکاوها و بررسی‌ها وجود مجموعه‌ای از ساختارهای ذاتی را در متن مفروض می‌گیرند. از سوی دیگر، از نظر بسیاری از منتقدان،

۱. Costello ای. تی. کاستلو منتقد و استاد ادبیات انگلیسی. م

پیرنگ عنصری پیچیده و چند وجهی است که خوانندگان مطابق با اصول و قواعدی که در فرآیند خواندن متن آموخته‌اند، با آن رویاروی می‌شوند. چنان که کالر می‌گوید، «خواننده باید پیرنگ را به عنوان گذار از یک حالت و موقعیت به حالت و موقعیتی دیگر تلقی کند. این گذار یا حرکت باید چنان باشد که بتوان آن را بازنمایی مضمون دانست. پایان این حرکت باید دگرگون شده‌ی آغاز آن باشد و استنباط خواننده از تشابه‌ها و تفاوت‌ها منجر به معنایی تازه شود.» این نظریه پردازان چنین استدلال می‌کنند که پیرنگ پدیده‌ای است که دست‌کم تا حدودی تحت تأثیر فرآیند خواندن شکل می‌گیرد و می‌توان آن را بر غیر معمول‌ترین متن‌ها نیز تحمیل کرد تا فهم‌پذیر و سامان‌مند گردند.

در سال‌های اخیر نظریه‌پردازان متمایل به علم روانکاوی از این هم فراتر رفته‌اند و برداشت پیچیده‌تری از ماهیت پیرنگ و پیوند آن با فرآیند خواندن متن ارائه کرده‌اند. در پرتو نظریات فروید و لاکان چنین استدلال می‌شود که پیرنگ‌ها علاوه بر عناصر متعلق به حوزه‌ی خودآگاهی، عناصر مربوط به ناخودآگاهی را نیز تجسم می‌بخشند. بنابراین، شکل و ساختار پیرنگ‌های ما بیانگر شکل و ساختار خودآگاه و ناخودآگاه امیال ما، هردو، هستند. نمایش‌نامه‌ی ادیپ ماهیت ناخودآگاه امیال را به خوبی نشان می‌دهد. چنان که می‌دانیم، در این نمایش قهرمان اصلی، ادیپ، تحت سلطه‌ی سخن‌کاهن قرار دارد و عملاً آن چیزی را صورت می‌دهد که خودآگاه او از آن وحشت دارد. در حقیقت، گویی که در زیر پیرنگ مرسوم پیرنگی دیگر وجود دارد که می‌تواند به جریان آشفته‌ی امیال مجال بروز بدهد. این جریان پرشور عملاً انسجام پیرنگ ظاهری و مرسوم را آشفته می‌کند. خود این پیرنگ مرسوم نیز به نوبه‌ی خود سعی دارد که از یک سو امیال درونی را سرکوب و پنهان کند و از سوی دیگر به آنها مجال بروز بدهد.

بنابراین، خواننده نیز به هنگام شکل دادن به پیرنگ ممکن است صرفاً و به سادگی به اصول و قواعد پایبند نباشد بلکه از امیال عمیق خود پیروی کند. این امیال نهفته می‌توانند به مکاشفه‌ها، تکرارها، مهار کردن‌ها و ویژگی‌هایی تکیه کنند که در نزد همگان همسان و همانند نباشند. بدین سان، منتقدان پیرو مشرب روانکاوی، به شیوه‌ای که یادآور مفهوم کاتارسیس و تزکیه‌ی ارسطویی است، پیرنگ را ساختاری تلقی می‌کنند که امیال نهفته‌ی انسان را برجسته و آشکار می‌کند و خواننده را به قلمروی می‌کشاند که احکام و قوانین برآمده از درون خود او در آن عرصه نقشی عمده ایفا می‌کنند. میل به تفوق و سلطه‌ای که هرگز به طور کامل به آن نمی‌توان رسید نیز می‌تواند از جمله‌ی همین امیال باشد. از آنجا که اصولاً ماهیت امیال به گونه‌ای است که می‌توانند بی‌نهایت تکرار شوند و هرگز به طور کامل تحقق نیابند یا درک نشوند، مردم همواره متن‌هایی را می‌خوانند تا پیرنگ‌شان را کشف کنند.

منابع

E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), V. Propp, *Morphology of the Folktale* (1927); Frye; R. Scholes and R. Kellogg, *The Nature of Narrative* (1966); A. J. Greimas, *Du Sens* (1970); R. Barthes, *S/Z* (1970); C. Bremond, *Logic du récit* (1973); E. T. Costello, "Modality and Narration," *DAI* 36 (1975), 6654A; Culler; S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction* (1983); M. Brewer, "A Loosening of Tongues," *MLN* 99 (1984); P. Brooks, *Reading for the P.* (1984); P. Ricouer, *Time and Narrative* (1984); *Lacan and Narration*, ed. R. C. Davis (1984) — good bibl.; N. Miller, "Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction," *The New Feminist Crit.*, ed. E. Showalter (1985); T. Pavel, *The Poetics of P.* (1985) — application to Ren. drama; T. De Lauretis, *Alice Doesn't* (1986); T. Leitch, *What Stories Are* (1986); E. Belfiore, *Tragic Pleasures* (1992).

S.S.L.

کتاب‌شناسی

Adams, Robert M., *Strains of Discord: Studies in Literary Openness*, Ithaca, New York, 1958.

توصیفی ارزشمند از شکل‌ها و قالب‌های باز و بسته در آثار داستانی.

Aristotle, *Poetics*, Loeb edition, London, 1932.

متنی بنیادین در این حوزه.

Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask, Princeton, 1953.

تحقیقی اساسی درباره‌ی نقش و عملکرد انواع گوناگون محاکات در برخی آثار ادبی معین.

Baldwin, T. W., *Shakespeare's Five-Act Structure*, Urbana, Illinois, 1947.

به لحاظ توجه به سیر تحول جنبه‌ی سنتی پیرنگ‌سازی در نمایش‌های اولیه‌ی شکسپیر بسیار ارزشمند است. نمونه‌ای شاخص از فضل و دانش عصر رنسانس و دوران کلاسیک.

Beaty, Jerome, *'Middlemarch' from Notebook to Novel*, Urbana, Illinois, 1960.

مؤلف در این کتاب فرآیند خلقت‌گری ادبی جورج الیوت را به گونه‌ای دقیق بازسازی کرده است.

Becker, George J., ed., *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963.

مجموعه‌ای مفید و راهگشا از مهم‌ترین بیانیه‌های رئالیستی تدوین شده در قاره‌ی اروپا.

Beckett, Samuel, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London, 1965 (first published, 1931).

تجزیه و تحلیلی گویا و روشنگر درباره‌ی مفهوم و کارکرد زمان در آثار پروست.

Booth, Wayne, 'Did Sterne Complete *Tristram Shandy*?', *Modern Philology*, XLVII (1951), pp. 172-83.

یکی از هوشمندانه‌ترین مباحث درباره‌ی این موضوع بحث‌انگیز.

Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.

تجربه‌ای جذاب در حوزه‌ی مباحث مربوط به ادبیات داستانی.

Bradbury, Malcolm, 'Towards a Poetics of Fiction: I) An Approach through Structure', *Novel*, I (1967), pp. 45-52.

بحثی مبتنی بر جزئیات که در این نشریه چندان معمول نیست.

Conrad, Joseph, *Joseph Conrad on Fiction*, ed. Walter F. Wright, Lincoln, Nebraska, 1964.

گزارشی مهم از زبان نویسنده‌ای نامدار.

Crane, R. S., 'The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*' reprinted in *Perspectives on Fiction*, ed. J. L. Calderwood and H. E. Toliver, London, 1968, pp. 303-18.

مقاله‌ای مدرن اما کلاسیک درباره‌ی پیرنگ.

Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard Trask, New York, 1953.

فصل پنجم این کتاب که به مضامین ادبی اختصاص دارد، بسیار سودمند است.

Dryden, John, 'An Essay of Dramatick Poesie, (1668)', in *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker, Oxford, 1900, Vol. I, pp. 28-108.

خلاصه‌ای از اصول و قواعد نئوکلاسیک.

Eliade, Mircea, *The Myth of the Eternal Return*, trans. Willard Trask, New York, 1954.

تحلیلی مردم‌شناختی درباره‌ی مفهوم «آن زمان خوب».

Focillon, Henri, *The Life of Forms in Art*, New York, 1948.

توصیفی همه‌جانبه از زمان و عمل در هنر.

Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, London, 1927.

مؤلف آن سعی دارد عنصر «داستان» را از پیرنگ متمایز و جدا در نظر آورد.

Freedman, Ralph, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton, 1963.

اصطلاح «رمان غنایی» را توضیح می‌دهد و ارزش و اعتبار آن را باز می‌نماید.

Friedman, Alan, *The Turn of the Novel*, New York, 1966.

اصطلاح «جریان سیال خودآگاه» را می‌شناساند.

Friedman, Norman, 'Norms of the Plot', *Journal of General Education*, VIII (1955), pp. 241-53.

Friedman, Norman, 'Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept', *Publications of the Modern Language Association*, LXX (1955).

این مقاله از آن رو اهمیت دارد که کتاب‌شناسی همه‌ی آثار انتقادی جدید در باب رمان را تا سال ۱۹۵۵ در بر دارد.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, 1957.

Frye, Northrop, 'Myth, Fiction, and Displacement', in *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York, 1963, pp. 21-38.

آثار فرای صبغه‌ای شبه ارسطویی دارند، اما سعی او بر آن است که دلالت وازگان و اصطلاحات کلاسیک را به حوزه‌های تازه‌ای گسترش دهد.

Garrett, Peter K., *Scene and Symbol from George Eliot to James Joyce*, New Haven, Conn., 1969.

نگرشی خلّاقانه به تحولات ادبیات داستانی از قرن نوزدهم تا قرن بیستم.

Gide, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, 1927.

گزارشی دقیق از تکوین رمان سکه‌سازان.

Horace, *Ars Poetica*, Loeb edition, London, 1926.

یکی از مبنایی‌ترین متون کلاسیک.

James, Henry, *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, New York, 1935.

تجدید چاپی از مقدمه‌هایی که جیمز نوشته است. اثری بسیار مهم.

James, Henry, *The Art of Fiction*, in *The Portable Henry James*, ed. Morton Dauwen Zabel, New York, 1951, pp. 391-418.

اثر بنیادین جیمز در حوزه‌ی نقد ادبی.

Heidegger, Martin, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford, 1967.

مفهوم «زمان‌مندی» را توضیح می‌دهد و تبیین می‌کند.

Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, California, 1962.

واژگان و اصطلاحات مربوط به جریان سیال ذهن را طبقه‌بندی می‌کند و توضیح می‌دهد.
Ker, W. P., *Epic and Romance: Essays on Medieval Literature*, London, 1897.
پژوهشی تاریخی-ادبی.

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, London, 1967.

پژوهشی جامع درباره‌ی ادبیات با تکیه بر نظریه‌های زمان.

Kernan, Alvin B., *The Plot of Satire*, New Haven, Conn., 1965.

پژوهشی درباره‌ی شکل هندسی پیرنگ در قالب‌های طنزآمیز قرن هجدهم و بیستم.
Langer, Suzanne K., *Feeling and Form*, London, 1953.
واژگان و مفاهیم تازه‌ای بر مفهوم پیرنگ‌سازی مکانیکی می‌افزاید و آنها را توضیح می‌دهد.

Leavis, F. R., *The Great Tradition*, London, 1948.

همه‌ی کسانی که به بحث پیرنگ علاقه دارند باید این کتاب را بخوانند.

Lesser, Simon O., *Fiction and the Unconscious*, New York and London, 1960.

تجزیه و تحلیلی فرویدی.

Liddell, Robert, *Some Principles of Fiction*, London, 1953.

بحثی کلی و نه چندان دقیق درباره‌ی ادبیات داستانی.

Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, London, 1921.

نخستین کتابی که با مفهوم زاویه‌ی دید در نوشتار با تحسین و استقبال روبه‌رو می‌شود.

Mcluhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, London, 1962.

گزارشی در باب تحوّل از ارتباط خطّی و مستقیم به ارتباط الکترونیکی.

Mann, Thomas, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Amsterdam, 1949.

گزارشی فلسفی و فنی درباره‌ی تکوین دکتر فاوستوس.

Miller, J. Hillis, *Poets of Reality*, Cambridge, Mass., 1965.

پژوهشی مهم درباره‌ی ارتباط نویسنده با آثار داستانی و جهان‌های خیالی خودش و دیگران.

Muir, Edwin, *The Structure of the Novel*, London, 1928.

پژوهشی امروزی و مدرن درباره‌ی پیرنگ.

Paulson, Ronald, *The Fictions of Satire*, Baltimore, Maryland, 1967.

پژوهشی درباره‌ی طنز که مبانی کهن پیرنگ را انکار می‌کند.

Poulet, Georges, *Etudes sur le Temps Humain* (Paris, 3 vols., 1953-64), trans.

Elliott Coleman, Baltimore, Maryland, 1956.

پژوهشی ادبی درباره‌ی پیوندهای زمان با تاریخ به معنای مرسوم آن.

Robbe-Grillet, Alain, *Snapshots and Towards a New Novel*, trans. Barbara Wright,

London, 1966.

کتابی شاخص درباره‌ی مکتب رمان نو.

Rymer, Thomas, *A Short View of Tragedy*, London, 1693.

نقدی مبتنی بر تعصبات نئوکلاسیک.

Scholes, Robert and Kellogg, Robert, *The Nature of Narrative*, New York,

1966.

کوششی در جهت طبقه‌بندی دوباره‌ی شکل‌ها و قالب‌های روایی.

Sidney, Sir Philip, *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shepherd, London, 1965.

گزارشی از عصر رنسانس که به تداوم و تحول میراث ارسطو، افلاطون، هوراس و شارحان ایتالیایی قرن شانزدهم می‌پردازد.

Spingarn, J. E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, London,

1899.

گزارشی از مفاهیم نئوکلاسیک در ایتالیا، فرانسه و انگلیس در اوایل عصر رنسانس.

Swedenberg, H. T., JR., *The Theory of the Epic in England, 1650-1800*, California,

1944.

همچنان که عنوان آن نشان می‌دهد، کتابی راهنما است.

Tolstoi, Leo, *Tolstoi on Shakespeare*, trans. anon., Christchurch, Hants., 1907.

پژوهشی جذاب درباره‌ی محاکات که در عصری نوشته شده که در آستانه‌ی سوسیالیسم قرار دارد.

Trilling, Lionel, *The Liberal Imagination*, New York, 1950.

سعی دارد آینده‌ی شکل‌ها و قالب‌های مبتنی بر محاکات را پیش‌بینی کند.

Van Ghent, Dorothy, *The English Novel: Form and Function*, New York, 1953.

تجزیه و تحلیل‌هایی درباره‌ی برخی از رمان‌های انگلیسی و اروپایی.

Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2

vols., Chicago, 1961.

گزارشی مؤثر و گیرا درباره‌ی تحولات انتقادی در ایتالیا در دوران رنسانس.

Wharton, Edith, *The Writing of Fiction*, New Haven, Conn., 1925.

کتابی راهنما برای نویسندگان داستان.

Wolff, Samuel Lee, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, New York, 1912.

گزارشی جذاب و راهگشا که صبغه‌ای تاریخی-ادبی دارد.

واژه‌نامه‌ی فارسی - انگلیسی

plot, mythos	پیرنگ	je ne sais quoi	آن، نمی‌دانم چیست
linear plot	پیرنگ خطی، مستقیم	song	آواز
simple mythos	پیرنگ ساده	invention	ابداع، ابتکار
complex mythos	پیرنگ مرکب	normative value	ارزش هنجارین
double plots	پیرنگ‌های دوگانه	metaphor	استعاره، مجاز
background	پیش‌زمینه	metaphoric	استعاری
pre-type	پیش‌نمونه	myth	اسطوره
empirical	تجربی	rules	اصول، قواعد
imagination	تخیل	falling	افتان
esemplastic imagination	تخیل یگانه‌ساز	Fortuna	الاهی بخت و سرنوشت
association of ideas	تداعی معانی	thought	اندیشه
	ترجیح شخصی، انتخاب ذوقی	homocentric	انسان‌مدارانه
subjective choice		recognition, anagnorisis	بازشناخت
fear and pity	ترس و شفقت	flashback	بازگشت به گذشته
catharsis	تزکیه، کاتارسیس	representation	بازنمایی
fore conceit	تصوّر پیشینی	crisis	بحران
suspense	تعلیق	slice of life	برشی از زندگی
	تعلیم و لذّت	open end	پایان باز
teach and entertain, docere		closed end	پایان بسته
and delectare		ending	پایان‌بندی
didactic	تعلیمی	phenomenology	پدیدارشناسی
imitation	تقلید	act	پرده
monologue intérieure	تک‌گفتار درونی	interior dynamics	پویش درونی

narration, récit	روایت	allegorical	تمثیلی
	روایت نیمه‌پیوسته	decorum	تناسب و نزاکت
semi-connected narrative		depiction	توصیف
narrative	روایی	descriptive	توصیفی
temporality	زمان‌مندی	ironic	تهکمی، طنزآمیز
structure	ساخت، ساختار		جریان سیال خود آگاه، سیلان ضمیر آگاه
plagiarist	سارق ادبی	stream of conscience	
sjuzet	سامان‌روایی	stream of consciousness	جریان سیال ذهن
style	سبک	Fortune's wheel	چرخ سرنوشت
symbol	سمبل، نماد	soliloquy	حدیث نفس
character	شخصیت، قهرمان	truth	حقیقت
form	شکل، قالب	verisimilitude	حقیقت‌نمایی
technique	شگرد، صناعت	epic	حماسه
scene	صحنه	creative	خلاق
spectacle	صحنه‌آرایی	rising	خیزان
rhythm	ضربانگ	dasein	دازاین، در اینجا بودن
tragic rhythm	ضربانگ تراژیک	story	داستان، هسته‌ی داستانی
interior flaw, hamartia	ضعف و نقص ذاتی	adventure story	داستان ماجراجویانه
designe	طرح	picaresque	داستان‌های عیاری
pattern	طرح، انگاره، الگو	fictional	داستانی، خیالی، تخیلی
general outline	طرح کلی	interior	درونی
passion	عاطفه، احساس	reversal, peripeteia	دگرگونی
causal	علت و معلولی	connotation	دلالت ضمنی
causality	علیت	epoch-making	دوران‌ساز
action, praxis	عمل، کنش	aevurn	دهر
absence of the narrator	غیاب راوی	wit	ذکاوت شوخ‌طبعانه
catastrophe, calamity	فاجعه	narrator	راوی
convention	قرارداد، قاعده	omniscient narrator	راوی دانای کل
close reading	قرائت دقیق	intrusive narrator	راوی مزاحم
architectural reading	قرائت معماریانه	dramatic novel	رمان دراماتیک
frame-tale	قصه در قصه	romance	رمانس
hero	قهرمان	novel of character	رمان شخصیت
analogy	قیاس مبتنی بر همانندی	novel of action	رمان عمل
archetype	کهن‌الگو	novel of process	رمان فرآیند
archetypal	کهن‌الگویی	unified novel	رمان منسجم، یکپارچه
grotesque	گروتسک	suffering of being	رنج بودن

ritual	مناسک	knitting	گره‌افکنی
Aristotelian logic	منطق ارسطویی	unravelling	گره‌گشایی
ramistic logic	منطق جزء‌نگر	diction	گفتار، واژگان
subject	موضوع	histoire	ماجرا
profane	ناسوتی	episode	ماجرای فرعی، حادثه‌ی فرعی
systematizing	نظام‌آفرینی، نظام‌سازی	ideal	مثالی، آرمانی
turn, point of change	نقطه‌ی تحوّل	mimesis	محاکات
stage drama	نمایش صحنه‌ای	content	محتوا
genre	نوع ادبی	fabula	محتوای داستانی
reality	واقعیت، امر واقع	theme	مضمون
existential	وجودی	innocence	معصومیت
mode	وجه	absurdity	معناباختگی
ontological	هستی‌شناختی	idea	مفهوم
dramatic art	هنر نمایشی	Chicago School	مکتب شیکاگو
		New Criticism	مکتب نقد نو

واژه‌نامه‌ی انگلیسی - فارسی

Aristotelian logic	منطق ارسطویی	connotation	دلالت ضمنی
absence of the narrator	غیاب راوی	content	محتوا
absurdity	معناباختگی	convention	قرارداد، قاعده
act	پرده	creative	خلاق
action, praxis	عمل، کنش	crisis	بحران
adventure story	داستان ماجراجویانه	dasein	دازاین، در اینجا بودن
aevum	دهر	decorum	تناسب و نزاکت
allegorical	تمثیلی	depiction	توصیف
analogy	قیاس مبتنی بر همانندی	descriptive	توصیفی
archetypal	کهن‌الگویی	designe	طرح
archetype	کهن‌الگو	diction	گفتار، واژگان
architectural reading	قرائت معمارانه	didactic	تعلیمی
association of ideas	تداعی معانی	double plots	پیرنگ‌های دوگانه
background	پیش‌زمینه	dramatic art	هنر نمایشی
Chicago School	مکتب شیکاگو	dramatic novel	رمان دراماتیک
catastrophe, calamity	فاجعه	empirical	تجربی
catharsis	تزکیه، کاتارسیس	ending	پایان‌بندی
causal	علت و معلولی	epic	حماسه
causality	علیت	episode	ماجرای فرعی، حادثه‌ی فرعی
character	شخصیت، قهرمان	epoch-making	دوران‌ساز
close reading	قرائت دقیق	esemplastic imagination	تخیل بیگانه‌ساز
closed end	پایان بسته	existential	وجودی
complex mythos	پیرنگ مرکب	Fortuna	الاهه‌ی بخت و سرنوشت

Fortune's wheel	چرخ سرنوشت	narration, récit	روایت
fabula	محتوای داستانی	narrative	روایی
falling	افتان	narrator	راوی
fear and pity	ترس و شفقت	normative value	ارزش هنجارین
fictional	داستانی، خیالی، تخیلی	novel of action	رمان عمل
flashback	بازگشت به گذشته	novel of character	رمان شخصیت
fore conceit	تصور پیشینی	novel of process	رمان فرآیند
form	شکل، قالب	omniscient narrator	راوی دانای کل
frame-tale	قصد در قصد	ontological	هستی‌شناختی
general outline	طرح کلی	open end	پایان باز
genre	نوع ادبی	passion	عاطفه، احساس
grotesque	گروتسک	pattern	طرح، انگاره، الگو
hero	قهرمان	phenomenology	پدیدارشناسی
histoire	ماجرا	picaresque	داستان‌های عیاری
homocentric	انسان‌مدارانه	plagiarist	سارق ادبی
idea	مفهوم	plot, mythos	پیرنگ
ideal	مثالی، آرمانی	pre-type	پیش‌نمونه
imagination	تخیل	profane	ناسوتی
imitation	تقلید	ramistic logic	منطق جزءنگر
innocence	معصومیت	reality	واقعیت، امر واقع
interior	درونی	recognition, anagnorisis	بازشناخت
interior dynamics	پویای درونی	representation	بازنمایی
interior flaw, hamartia	ضعف و نقص ذاتی	reversal, peripeteia	دگرگونی
intrusive narrator	راوی مزاحم	rhythm	ضرب‌آهنگ
invention	ابداع، ابتکار	rising	خیزان
ironic	تهکمی، طنزآمیز	ritual	مناسک
je ne sais quoi	آن، نمی‌دانم چیست	romance	رمانس
knitting	گره‌افکنی	rules	اصول، قواعد
linear plot	پیرنگ خطی، مستقیم	scene	صحنه
metaphor	استعاره، مجاز	semi-connected narrative	روایت نیمه‌پیوسته
metaphoric	استعاری	simple mythos	پیرنگ ساده
mimesis	محاکات	sjuzet	سامان‌روایی
mode	وجه	slice of life	برشی از زندگی
monologue intérieure	تک‌گفتار درونی	soliloquy	حدیث نفس
myth	اسطوره	song	آواز
New Criticism	مکتب نقد نو		

spectacle	صحنه‌آرایی	systematizing	نظام‌آفرینی، نظام‌سازی
stage drama	نمایش صحنه‌ای	teach and entertain, docere	
story	داستان، هسته‌ی داستانی	and delectare	تعلیم و لذت
stream of conscience		technique	شگرد، صناعت
	جریان سیال خود آگاه، سیلان ضمیر آگاه	temporality	زمان‌مندی
stream of consciousness	جریان سیال ذهن	theme	مضمون
structure	ساخت، ساختار	thought	اندیشه
style	سبک	tragic rhythm	ضرباهنگ تراژیک
subject	موضوع	truth	حقیقت
subjective choice		turn, point of change	نقطه‌ی تحول
	ترجیح شخصی، انتخاب ذوقی	unified novel	رمان منسجم، یکپارچه
suffering of being	رنج بودن	unravelling	گره‌گشایی
suspense	تعلق	verisimilitude	حقیقت‌نمایی
symbol	سمبل، نماد	wit	ذکاوت شوخ‌طبعانه

نمایه

الیوت، جارج، ۶۴، ۸۷، ۹۸، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۳۴	آدامز، رابرت ام، ۷۲
اورپید، ۱۹	آرنولد، ماتیو، ۱۹
بارت، جان، ۸۳، ۸۴	آستین، جین، ۴۹
بازار خودفروشی، ۴۹	آگوستین، ۲۳، ۵۶
بالدوین، تی. دبلیو، ۹۹	آوثرباخ، اریک، ۱۴، ۲۳، ۸۱، ۸۲
بالزاک، اونوره دو، ۱۴، ۱۱۱، ۱۱۶	ابن رشد، ۲۵، ۲۷
برادبری، ملکوم، ۶۰	آدپ، ۳۰، ۱۲۵، ۱۳۱
برمون، کلود، ۱۲۹، ۱۳۰	ارسطو، ۹، ۱۰، ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۱۹
برور، ماری، ۱۲۸	۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۴
بروکس، پیت، ۱۲۴	۴۹، ۵۱، ۵۶، ۷۲، ۷۴، ۷۷، ۸۹، ۹۱، ۹۶
برونته، امیلی، ۴۹، ۸۰	۱۰۸، ۱۱۱، ۱۲۱، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷
برونته، شارلوت، ۵۰	۱۲۸، ۱۳۲
بیکت، ساموئل، ۸۷، ۸۸	اسپنسر، ادموند، ۷۸، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸
بلندی‌های بادگیر، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۸۰	استرن، لارنس، ۷، ۴۰، ۸۰
بلینسکی، وی. جی، ۱۳	استیونس، والاس، ۸۹، ۹۶
بنت، جی. دبلیو، ۱۰۷، ۱۰۸	اسکولز، رابرت، ۶۱
بوث، وین، ۷۳، ۷۴	افلاطون، ۷، ۱۹، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۵، ۳۷، ۸۴
بولو، جفری، ۹۹	۱۰۸
بیتی، جروم، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴	الیاده، میرچا، ۶۱، ۹۲، ۹۳
	الیوت، تی. اس، ۷۳، ۹۳

دیکنز، چارلز، ۹۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۶
 راسین، ژان، ۲۹
 راموس، پی‌یر دولا (رامه)، ۱۸
 رایمر، تامس، ۱۰۰
 رنه، آلن، ۱۷
 روب‌گری‌یه، آلن، ۸، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹
 ریکوبونی، آنتونیو، ۲۶
 زندگی و عقاید تریسترام شندی، ۷، ۷۲، ۸۰
 ۸۱
 زولا، امیل، ۱۴، ۱۱۱
 ژید، آندره، ۹۱، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷،
 ۱۱۸، ۱۱۹
 «سال گذشته در مارین باد»، ۱۷
 سوفوکل، ۱۹
 سویفت، جاناتان، ۷۶
 سیدنی، سِر فیلیپ، ۵۲، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۰۹
 سیسرو، ۲۲
 شکسپیر، ویلیام، ۲۴، ۲۹، ۳۳، ۳۸، ۵۳، ۵۴،
 ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳،
 ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷
 شورر، مارک، ۷۳، ۷۴
 عروسی فیگارو، ۱۲۴
 فایت، مادام دولا، ۶۸
 فرانس، آنا تول، ۷۶
 فرای، نورتروپ، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۵، ۴۶
 ۴۷، ۵۱، ۸۹، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۳۶
 فروید، زیگموند، ۷۴، ۱۳۱
 فریدمن، آلن، ۷۰، ۷۱، ۷۲
 فریدمن، رالف، ۶۷، ۶۸
 فریدمن، نورمن، ۷۳

پاول، تامس، ۱۲۹، ۱۳۰
 پاولسون، رونالد، ۷۶
 پراپ، ولادیمیر، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰
 پروست، مارسل، ۷۶، ۸۰، ۸۶، ۸۷، ۸۸
 ۸۹، ۱۳۴
 پرینس، جرالد، ۱۲۹
 پوپ، الکساندر، ۷۷
 پوله، ژرژ، ۹۰، ۹۱
 ترالپ، آنتونی، ۱۱۱
 ین، هیپولیت، ۱۳
 تودوروف، ۱۲۹
 تورگنیف، ایوان، ۵۳
 تولستوی، لئو، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۵، ۵۶، ۵۷،
 ۱۰۰
 تئودکت، ۲۸
 ثکری، دبلیو. ام.، ۴۹
 جانسون، بن، ۳۳، ۹۷
 جویس، جیمز، ۶۴، ۷۰، ۹۳، ۹۹
 جیمز، ویلیام، ۶۹، ۷۰
 جیمز، هنری، ۱۰، ۱۱، ۳۰، ۵۹، ۷۲، ۷۶،
 ۹۷، ۱۲۶
 چاسر، جفری، ۲۴، ۴۳
 چتسیو، جرالدی، ۵۴
 داستایوفسکی، فنودور، ۱۱۲
 دانیاد، ۷۷
 درایدن، جان، ۳۹، ۴۰، ۹۷
 درایزر، تئودور، ۱۴
 دنوآیه، فرنان، ۱۳
 دو-لورتی، ترزا، ۱۲۸
 دوما، الکساندر، ۹۷

لانیگر، سوزان، ۲۲	فورستر، ای.ام.، ۱۰، ۳۴، ۴۷، ۷۵، ۷۶، ۷۹
لِسر، سایمون اُ، ۷۴	۸۰، ۸۱، ۸۹، ۱۲۸
مارکوس، سیسرو، ۲۲، ۲۳	فوسیون، هانری، ۹۴
مارلو، کریستوفر، ۲۴، ۴۸	فیلدینگ، هنری، ۱۱۷
مان، توماس، ۱۱۵	کاستلو، ای.تی.، ۱۳۰
ماندی، آنتونی، ۳۳	کاستیل و ترو، ال، ۲۶
مک لوهان، مارشال، ۱۶، ۱۷	کالریج، اس.تی.، ۶، ۶۷
مورداک، آیریس، ۵۹، ۶۰	کیر، دبلیو. پی.، ۹۹
میلتون، جان، ۱۲۳	کرمود، فرانک، ۵۹، ۹۰، ۹۱
میلر، نانسی، ۱۲۸	کیرنان، آلون بی.، ۷۶، ۷۷
میور، ادوین، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱	گرنفورد، اف.ام.، ۶۲
میور، کینت، ۹۹	کرنی، ۲۹
ناباکف، ولادیمیر، ۸۶، ۹۹	کرین، آر.اس.، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۴
وارتون، ایدیت، ۱۲، ۶۷	کلاگ، رابرت، ۶۱
وان گِنت، دوروتی، ۶۷	کلودل، پل، ۱۱۷
واینبرگ، برنارد، ۲۵، ۲۶، ۲۷	گنراد، جوزف، ۶۷
وولف، ساموئل لی، ۹۹	کورتیوس، ای. آر.، ۲۳
وولف، ویرجینیا، ۶۹	کوئین تی لیان، مارکوس، ۲۲
هاردی، تامس، ۳۴، ۴۹	کیتس، جان، ۸۶
هایدگر، مارتین، ۷۸، ۷۹	کی یرکه گار، سورن، ۹۰
هرمانوس، ۲۵	گار، روژه مارتین دو، ۱۱۷
همفری، رابرت، ۶۹	گرت، پیتز، ۶۴
هوراس، ۷، ۸، ۱۹، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶	گرماس، آ.ژ.، ۱۳۰
۲۷، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۴۲، ۱۰۸	گونکور، ادمون و ژول دو (برادران)، ۱۳
هوگارت، ویلیام، ۱۲۳	لابک، پرسبی، ۴۷، ۷۲، ۷۶
هومر، ۱۹، ۳۲، ۵۴، ۸۲، ۸۳	لارنس، دی.اچ.، ۷۲، ۱۱۵
ییتس، ویلیام باتلر، ۱۱	لاکان، ۱۳۱

از کتاب‌های نشر مرکز

زبان‌شناسی

تاریخ مختصر زبان‌شناسی آ.ج. روبینز/ علی محمد حق‌شناس
زبان‌شناسی ایرانی نگاهی تاریخی از دوره‌ی باستان تا قرن دهم هجری قمری فریده حق‌بین
زبان باز پژوهشی درباره‌ی زبان و مدرنیت داریوش آشوری
تاریخچه‌ی آواشناسی و سهم ایرانیان دکتر مهدی سمائی
دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی شهرزاد ماهوتیان/ دکتر مهدی سمائی
دستور زبان فارسی نظریه‌ی گروه‌های خودگردان امید طیب‌زاده
ظرفیت فعل و ساخت‌های بنیادین جمله در فارسی امروز امید طیب‌زاده
گفتارهایی در نحو محمد راسخ مهند
هفت گفتار درباره‌ی ترجمه کورش صفوی
نگاهی تازه به معنی‌شناسی فرانک رابرت پالمر/ کورش صفوی
اندر آداب نوشتار جعفر مدرس صادقی
از گوشه و کنار ترجمه علی صلح‌جو
نکته‌های ویرایش علی صلح‌جو
اصول شکسته‌نویسی راهنمای شکستن واژه‌ها در گفت‌وگوهای داستان علی صلح‌جو

ادبیات

تاریخ تحلیلی شعر نو (۴ جلد) شمس لنگرودی
گفت‌وگو با مهدی سحابی حوری اعتصام
بوی درخت گویاو گفت‌وگو با گابریل گارسیا مارکز پلینیو مندوزا/ لیلی گلستان
شش یادداشت برای هزاره‌ی بعدی ایتالو کالوینو/ لیلی گلستان
استعاره در غزل بیدل دکتر محمدرضا اکرمی
شرق در ادبیات فرانسه ژان پیر مارتینو/ جلال ستاری
سه رساله درباره‌ی حافظ یوهان کریستف بورگل/ کورش صفوی
پاره‌یادداشت‌ها اوژن یونسکو/ مژگان حسینی روزبهانی
متون عرفانی فارسی محمدحسن حائری
ترک برلین کنیم و یار و دیار مارگارت هدر/ علی عبداللهی
ابعاد پنهان ادبیات آذربایجانی در دوره‌ی شوروی ۱۹۹۰-۱۹۲۰ ملیحه س. تایلر/ اسماعیل فقیه
معصومیت و تجربه در آمدی بر فلسفه‌ی ادبیات کودک مرتضی خسرونژاد
پرنده‌ی روح میکال اسنانیت/ اکرم حسن
دفتر عشق مهدی سحابی

از کتاب‌های نشر مرکز

نظریه و نقد ادبی

- ساختار و تأویل متن بابک احمدی
چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار بابک احمدی
جمهوری جهانی ادبیات پاسکال کازانووا / شاپور اعتماد
قصه‌گوی بلخ شکل‌شناسی قسه‌های مثنوی بهروز مهدی‌زاده
منطق گفتگویی میخائیل باختین تزوتان تودوروف / داریوش کریمی
مقدمه بر هزار و یک شب آندره میکل / جلال ستاری
هم شاعر، هم شعر سایه اقتصادی‌نیا
ادبیات پسامدرن تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدانجو
به سوی پسامدرن تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدانجو
بینامتنیت گراهام آلن / پیام یزدانجو
لذت متن رولان بارت / پیام یزدانجو
رولان بارت نوشته‌ی رولان بارت رولان بارت / پیام یزدانجو
سخن عاشق رولان بارت / پیام یزدانجو
نقد و حقیقت رولان بارت / شیرین دخت دقیقیان
رمان به روایت رمان‌نویسان میریام آلوت / علی محمد حق‌شناس
آشنایی با صادق هدایت م. ف. فرزانه
درباره‌ی بوف کور هدایت محمدعلی همایون کاتوزیان
صادق هدایت و مرگ نویسنده محمدعلی همایون کاتوزیان
صادق هدایت و هراس از مرگ دکتر محمد صنعتی
تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات دکتر محمد صنعتی
پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی تری ایگلتن / عباس مخبر
عناصر داستان رابرت اسکولز / فرزانه طاهری
نظریه ادبی معرفی بسیار مختصر جانان کالر / فرزانه طاهری
مبانی داستان کوتاه مصطفی مستور
مازهای راز جستارهایی در شاهنامه دکتر میرجلال‌الدین کزازی
زیباشناسی سخن پارسی «بیان»، «معانی»، «بدیع» دکتر میرجلال‌الدین کزازی
شعر و اندیشه داریوش آشوری
عرفان و رندی در شعر حافظ داریوش آشوری

کتاب‌فروشی نشر مرکز

تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبه‌روی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۶ تلفن: ۸۸۹۷۰۴۶۲-۳



از این مجموعه:

- آیرونی
- استعاره
- اسطوره
- اکسپرسیونیسم
- پوچی
- پیرنگ ✓
- پیکارسک
- تخیل
- تراژدی
- تراژدی کمدی
- تمثیل
- خطابه
- دادا و سوررئالیسم
- داستان کوتاه
- درام
- رنالیسم
- رمانتیسم
- رمانس
- زندگی‌نامه
- زیباگرایی
- ژانر (نوع ادبی)
- سمبولیسم
- طنز
- کمدی
- کلاسیسیزم
- گروتسک
- ناتورالیسم

مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری که این کتاب یکی از آن‌هاست دربرگیرنده‌ی حدود سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتاب‌های مجموعه‌ی *The Critical Idiom* برگزیده شده‌اند. این کتاب‌ها به مقوله‌های گوناگونی می‌پردازند: برخی به نهضت‌ها و جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی، برخی به انواع ادبی و برخی به ویژگی‌های سبکی و مانند این‌ها.

پیرنگ که اصطلاح انگلیسی آن *Plot* است با معادل‌های گوناگونی به فارسی ترجمه شده است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از: پیرنگ، طرح، طرح و توطئه، چهارچوب، دسیسه، داستان و خلاصه‌ی داستان. از میان این اصطلاح‌ها دو اصطلاح «طرح» و «پیرنگ» رواج بیشتری یافته‌اند. کتاب حاضر یکی از دشوارترین و پیچیده‌ترین کتاب‌های این مجموعه است، اثری فخیم، ادیبانه و گاه فضل‌فروشانه دارد! مؤلف در کنار نگاه تاریخی - تحلیلی مرسوم در این گونه آثار نگرش فلسفی - روان‌شناختی هم به موضوع داشته است. مهم‌ترین حسن این کتاب شاید این باشد که علاوه بر آن که بینش تازه‌ای در باب پیرنگ به ما می‌دهد، ما را با تنوع نگاه‌ها و گوناگونی آثاری که در این باره نوشته شده نیز آشنا می‌کند.



ISBN: 978-964-213-090-0



۱۳۵۰۰ تومان